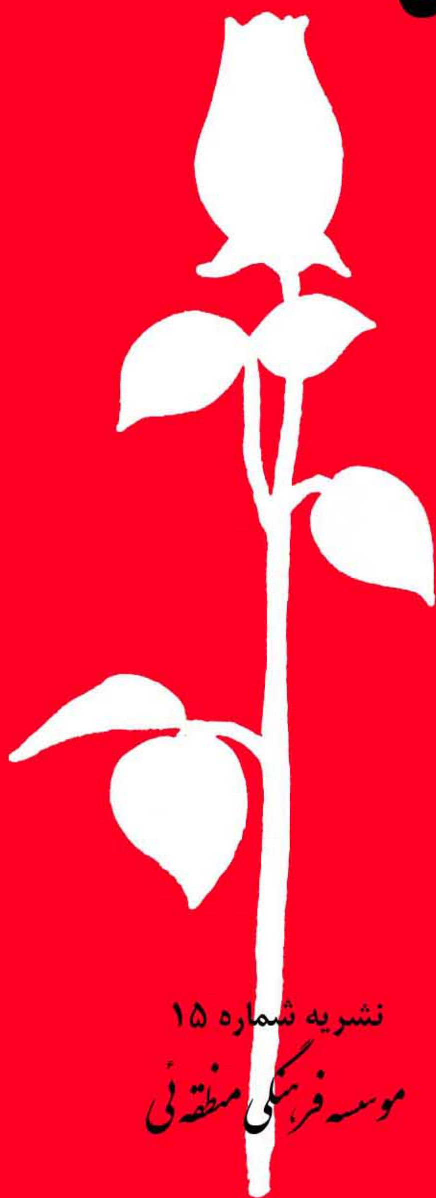
ادبیات دیوانی ترک و

نائلی



تالیف

پروفسور علی نهاد تارلان

مقدمه و ترجمه

دکتر حمید نطقی

نشریه شماره ۱۵

موسسه فرهنگی منطقه‌ئی

ادبیات دیوانی ترک و

نائلی

اهدایی
دکتر حمید نطقی

تألیف

پروفسور علی نهاد تارلان

مقدمه و ترجمهٔ

دکتر حمید نطقی

نشریهٔ شماره ۱۵

مؤسسهٔ فرهنگی منطقه‌ئی

وابسته به سازمان همکاری عمران منطقه‌ئی (R. C. D.)
شماره ۵ـ خیابان وصال شیرازی شمال بولوار الیزابت ـ تهران

این کتاب که به‌شماره ۹۱۷ مورخ ۴۹/۹/۳ کتابخانه ملی به‌ثبت رسیده است
درهزار نسخه به سرمایه مؤسسه‌فرهنگی منطقه‌ئی درچاپخانه‌تهرانمصور چاپ گردید

تهران ـ آبان ۱۳۴۹

بها : ۲۵ ریال

ادبیات دیوانی ترک و نائلی

مقدمه

پیش ازآغاز سخن‌در بارهٔ «ادبیات‌دیوانی‌ترك» که درکتاب حاضر نمونه هائی ازآن ارائه میگردد باید چند نکته‌را روشن‌کرد :

نمونه‌هائی‌که ازآثار ترکان قدیم (مربوط به‌پیش ازمیلاد) به‌دست آمده در دولهجه است : لهجهٔ شمالی «گوك تورك» و لهجهٔجنوبی «اویغور». پس از اسلام ازقرن دهم‌میلادی‌به‌بعد اویغوری رابه‌نام «لهجهٔ خاقانی» خواندند . همهٔ آثار ادبی‌ترك ازقرن‌هشتم تا قرن‌سیزدهم میلادی تنها دراین لهجه نوشته شده است . در قرن پانزدهم این لهجه را به‌نام جغتای (پسر چنگیز) « جغتائی » خواندند . در تاریخ ادبیات همهٔآثاری راکه بدین لهجه‌ها نوشته شده مربوط به «لهجهٔ شرقی‌ترکی» میدانند .

لهجه‌هائی که از لهجهٔ شمالی «گوك‌تورك» به وجود آمده وآثار دوران بعد از اسلام آن‌ازقرن سیزدهم بدینسوی پدیدارگردیده است دراصطلاح تاریخ ادبیات زبان ترکی «لهجهٔ غربی‌ترکی» و یا «لهجهٔ اوغوزی»[1] خوانده میشود. همانگونه که ذکرشد در میان قرن هشتم و سیزدهم ــ که دوران مهاجرتها وجا به‌جاشدن اقوام متکلم به‌این لهجه‌ها بوده ــ به هیچ اثری در این لهجه‌ها بر نمیخوریم. دراین سده‌هایکه‌سوار میدان سخن‌گویندگان‌اویغوری (خاقانی)‌اند: از اثر معروف یوسف‌خاص‌حاجب «غوداتغوبیلیك» بگیریدتا «دیوان‌لغات‌ترك» محمود کاشغری و سخنان احمد یسوی و اشعار علی شیرنوائی و بابرشاه و ابوالغازی بهادرخان که هر یك به‌جای خویش با سخن خود این فاصله را پر میکنند تا نوبت به‌گویندگان لهجهٔ غربی ــ اوغوز ــ برسد .

باآغاز قرن‌سیزدهم که دامنهٔ موج مهاجرتها تامرزهای اروپاکشانده‌شد

---

(1) Oğuz.

و سلجوقیان در پهنهٔ وسیعی بساط فرمانروائی خویش راگستردند بهار ادبیات لهجه‌های غربی ترکی ـ اوغوز ـ آغاز گردید.

از همان اوان بعلت شرایط اجتماعی وسیاسی، ادبیات برگزیدگان قوم، از سوئی از سخن عارفان وسالکان راه حق، از سوی دیگر ازشعر و هنر تودهٔ مردم جدا میشودو این جدائی در طی‌قرون‌همچنان به‌جای میماندتا به‌شیوه‌های سخنوری نو در قرن بیستم میرسیم‌که خود داستان مفصلی داردکه باید در جای دیگر گفته شود.

پس برای شناختن ادبیات ترك در گذشته باید با چند اصطلاح آشناشد. کلمهٔ «دیوان» یا «دیوانی» از مهمترین آنهاست. این کلمه در ترکی به هفت معنی به کار میرود:

۱ـ دفتر مخصوص دولتی.

۲ـ مجلس مشورت جنگی.

۳ـ تختی‌که سلطان عثمانی بر آن مینشست.

۴ـ دادگاه عالی.

۵ـ آئین احترامی‌که در حضور بزرگان مراعات آن واجب بود.

۶ـ مجموعهٔ «مدونی» درموضوعی خاص مانند «دیوان لغات ترك».

۷ـ مجموعهٔ اشعارسرایندگان بزرگ‌که مورد نظرسخن‌شناسان برگزیده بودند چون «دیوان ندیم»، «دیوان باقی» و یا «دیوان فضولی».

اصطلاح «ادبیات دیوانی» شاید ازاین معنی آخر سرچشمه‌گرفته باشد.

در هر صورت «ادبیات دیوانی» ترك بمعنای «ادبیات ترك» بطور اعم نیست. چنانکه اشاره شد تنها شاخهٔ برومندی از آن است در کنار شاخه‌های دیگر، یعنی «ادبیات تودهٔ مردم» و «ادبیات تکایا».

اکنون باید دید که «ادبیات دیوانی ترك» در چه شرایطی به وجودآمد و چرا از ادبیات «مردم» و «تکایا» جدا شد.

یکی از خصوصیات «ادبیات دیوانی» انتساب‌آن به دربار است. این ادبیات در بیرون از آن، تکیه‌گاهی نداشت چنانکه در میانهٔ انقراض دولت سلجوقیان و آغاز قدرت و حشمت آل عثمان که‌کار به دست امرای سادهٔ محلی

افتاده بود رشتهٔ زرین این ادبیات نیز از هم گسست . برای اینکه بار دیگر شعرای دیوانی در صحنهٔ ادبیات ترك پدیدار گردند می‌بایست تا دوران سلطنت ییلدیرم بایزیدخان صبر کرد .

از خصوصیات دیگر «ادبیات دیوانی ترك» ایرانی‌بودن منشأ آن است. زبان فارسی در دربار سلجوقیان آناطولی زبان تشخص و رسمیت بود (همانند ارزشی که زبان فرانسه ، وقتی ، در دربار تزارها و خاندانهای اشرافی‌روسیه داشت و بر زبان روسی ترجیح داده میشد)؛ تا قرن سیزدهم میلادی‌که داستان ما آغاز می‌گردد زبان فارسی نیز به اوج زیبائی و شکوه خود رسیده بود . حکام وفرمانروایان ترك در زیر تأثیر قدرت این ادبیات قرار میگرفتند وآن را به زبان‌ترکی مردم‌کوچه وبازار ترجیح میدادند . چون طرز تربیت‌اشراف ترك نیز طوری بود که از همان اوان طفولیت ، زبانهای فارسی و عربی را بدانها می‌آموختند، در درك دقایق ادب فارسی اشکالی پیش نمیآمد وآشنائی به این زبانها علامت مشخصهٔ تربیت نیکو و تبار والا به شمار میرفت ازینرو وقتی که بنا شد سخن ازشعر وادب به‌میان‌آید، درمحافل‌اشراف‌زادگان طبعاً الگوی فارسی رجحان یافت . بدینگونه در این محافل بنیان سخن ترکی بر شالودهٔ عرف ادب فارسی‌قرارگرفت. لکن چون هدف نشان‌دادن‌قدرت درك دقایق‌سخن بود ونکته‌بینی ، بنا بر این لذت حل معما وکشف راز نیز برلذت درك‌زیبائی شعر افزود ناچار پس از مدتی تردید از میان سبکهای مختلف نظم فارسی‌سبك هندی بیشتر موردنظر قرار گرفت .

در اینجا نکتهٔ دیگری نیزدر کار است : معیار شعر زیبا و سخن دلپذیر در همهٔ زمانها و مکانها یکسان نیست در زندگی ملتها دوره‌هائی فرا میرسد که بکلی مقیاسها دگرگون می‌شود . مثلا در دوران ایلخانیان تذکره‌نویسان ایران از شعرائی به عنوان «استاد بی‌نظیرومسلم»سخن می‌رانند و ابیاتی را«بالاترین حد سخن‌آفرینی» معرفی‌میکنندکه ممکن‌نیست بامعیارهای کنونی مایهٔ شگفتی نگردد و این اوصاف مبالغه‌ئی عظیم به شمار نیاید . در هر صورت وقتی‌که‌نظم فارسی‌الگوی ادبیات دیوانی ترکی قرار گرفت سخن‌شناسان ایران در آنزمان کلام مکلف و مصنع را ارج فراوان مینهادند ازینرو راهی که در پیش پای برگزیدگان ادب ترك گذاشته شد راه پرپیچ و خمی بودکه بعدها بسبك هندی منتهی شد . از اینجاست که وصفی ماهر قوجاتورك منقد ترك در تشریح وضع محیطی که شعر دیوانی ترك درآن به وجود آمد چنین میگوید :

«تا تمایل به لوکس و زینت دوستی شدت نداشت نظم به شیوهٔ پرتکلف و سخن‌آرائی ایرانی آن دوران مورد توجه قرار نگرفت لکن همینکه برخی‌از امیران اناطولی اندك استقراری یافتند (در نیمهٔ دوم قرن چهاردهم) به آئین شاهان سلجوقی و به تقلید پادشاهان ایران خواستند دستگاه با شکوهی برپا کنند . از ایران شاعرانی را به دربارهای خود خواندند و رسم کهن را تازه کردند این‌جریان پس ازنیروگرفتن عثمانیان شدت یافت وباردیگرشعردیوانی شکوفان شد» .

داستان را ازآغازآن بازگوئیم: سرسلسلهٔ سخن‌سرایان «ادبیات‌دیوانی» ترك شاعری‌ست به نام «خواجه دهانی» از اهل خراسان که در قرن سیزدهم میلادی در دربار سلطان علاءالدین سوم از سلجوقیان روم میزیست . برخلاف عرفای همدورهٔ خویش شاعری بود منسوب به دربار . در بارهٔ او گفته‌اند که «کالای سخنش همه ازایران بود و بر پایهٔ وصف باده و ساده» . او شعر دیوانی ترك را با همهٔ خصوصیات آن با مضامینی که خاص نظم فارسی بود پایه‌گذاری کرد . بدینگونه دوران ادبیات دیوانی با قراردادهای خاص خود باکلیشه‌ها و تشبیهات و ایهامات وکنایات و زبان پیچیدهٔ آن آغاز گردید . دراین ادبیات شکل اهمیت بسزائی دارد. بیت واحدکلام منظوم است. هراندیشه‌ئی ومضمونی در قالب یك بیت جای میگیرد و ارتباط مضمون دو بیت که از پی هم آمده ضرورتی ندارد . قوافی بر حسب قراردادهای ایرانی و عربی به کار گماشته میشود. وزن، برخلاف معمول ادبیات توده‌ئی ترك ، چون نظم فارسی وعربی، بر مبنای عروض قرار گرفته است . این مسأله بطور غیرمستقیم در زبان شعر تأثیر فراوان کرد . زیرا برای سخن‌سرایان استعمال کلمات و ترکیبات‌عربی و فارسی در اوزان عروضی آسانتر مینمود ؛ از سوی دیگر قبول تشبیهات و ایهامات وکنایات فارسی این امر را ضروری ساخت . همینکه این در باز شد دیگر قید و بندی در آوردن لغات عربی و فارسی در کار نماند سخن‌سرا آزاد بود که هر لغتی را که مایل است ازاین دو زبان وارد کلام خود سازد ، ازاین رهگذر مترادفات فراوان دردفتر نظم شاعران راه یافت و بدینگونه درك سخن آنان برای کسانیکه در بیرون از دایرهٔ تنگ محیط اشرافی آنان بودندغیر-ممکن گشت .

ادبیات دیوانی دارای زبانی‌شد با قرارداد های خاص خود . این زبان (که‌برخی مؤلفان آنرا «زبان ادبی عثمانی» میخوانند)، نه فارسی و نه عربی

بود و نه شباهتی بــه ترکی داشت . تنها پیوند آن به زبان مردم بود. قواعد کلــی دستوری از دور برآن حکم میراند آنهم با استثناهای بسیار و مراعات نوعی کاپیتولاسیون ادبی در موارد بیشمار . شاعر دیوانی تشبیهات و استعارات فراوانی از نظم فارسی به عاریت‌گرفت . برخی از این تشبیهات تا درون‌توده‌ های مردم نفوذ یافت و در «ادبیات توده‌ئی» نیز به‌کار گرفته شد .

در شعر دیوانی ترك از این‌پس همواره با این عناصر روبرو میگردیم:

زلف : از نظر شکل : سنبل ، مار . . .
از نظر رنگ : کافر ، شب ، سایه . . .
از نظر بوی : مشك ، عنبر و غالیه را به یاد میآورد .

چشم : از نظر شکل: نرگس ، بادام ، آهو . . .
از نظررنگ : کافر ، سیاه . . . وصفات مست ، پر نـاز ، خمار ، بیمار ، خسته . . . را به یاد می‌آورد .

رخسار و عذار : از جهات مختلف : صبح ، خورشید ، نور ، آئینه، آتش یاسمن ، لاله ، ارغوان ، مصحف ، پری ، . . . را به‌یاد می‌آورد .

لب و دهان : از نظرکوچکی : میم ، غنچه، ذره ، نقطه ، هیچ ، راز ...
از نظر رنگ : لعل ، شراب ، یاقوت ، لاله . . .
وازسایر جهات: آب زندگی، کوثر، شکر . . . را به‌یاد می‌آورد.

قد و بالا : یـادآور سرو ، چنار ، نهال ، شمشاد ، الف ، آفت ، قیامت ، فواره . . . میباشد .

یار : یادآور پری ، ملك ، حور ، شه ، پادشه، بت ، نگار ، گل، نور ، خضر ، عیسی، طبیب، زندگی، ظالم ، حفاپیشه ، بیوفا ... میباشد.

عاشق : یادآور شیدا ، ویران ، پریشان ، افتاده ، گریان ، شکیبا . . . میباشد .

تمهای اصلی شعر دیوانی نیز به‌صورت شگفتی‌آوری در همهٔ شاعران یکسان است از جمله : عشق (با اشارات گریزناپذیر به‌عشقی‌که در میان‌گل و بلبل و شمع و پروانه فرض طبیعت شده است) طبیعت (که مـوحود و ملموس

نیست ، طبیعت مینیاتورهای شرقی است ، طبیعتی است مجازی) و دیگر ، مضامین ماوراءالطبیعهٔ اسلامی و آنگاه مرگ و جبری‌گری و بدبینی .

همان اندازه که طبیعت ادبیات دیوانی مجازی است باید گفت که‌ششصد سال در قلمرو این ادبیات دلبری ، (بدون توجه به حقایق زندگی با اوصاف قراردادی وزیبائی مینیاتوری خود) فرمان راندکه سروقد ، ماه‌روی ، نرگس، چشم ، کمان ابرو ، تیرمژگان ، نقطهٔ دهان ، لعل لب ، موی میان بود . . .

سبك شعر دیوانی ساده نیست وصول به معنی اصلی آن نیازمند دانستن مقدماتی‌ست و در گرو گشودن رموز آن به سر انگشت تجربه و مهارت. همان مهارتی‌که پرفسور دکترعلی نهاد تارلان سالهای سال‌است با حوصله وشکیبائی به مشتی دانشجو (که رنج خواندن متنهای‌کهن را بر خود هموار می‌سازند و بار دیگر الفبای کهن عربی ـ ترکی را می‌آموزند) یاد می‌دهد ، مهارتی که در ترکیهٔ امروز بسیار کمیاب شده وتخصصی‌که جز پرفسور تارلان، دانشوران انگشت‌شماری بدان دست دارند .

در اینجا باید به‌خوانندهٔ ایرانی هشدار داد که فریفتهٔ شباهت ظاهری نظم فارسی و شعر دیوانی نگردند و به یاد داشته باشند که سبك پیچیدهٔ هندی در ادبیات دیوانی ترکی، زمینهٔ مساعدی برای رشد وگسترش یافته و پیچیده‌تر شده است .

بیشتر اشعار دیوانی ترك به نظرکسانی که با شعر فارسی آشنایند در برخورد اول گنگ میآید . حتی انس با نمونه‌های فارسی سبك هندی نیز همهٔ معما را حل نمی‌کند . زیرا این سبك در دست سخن‌پردازان ترك مقید به قیود تازه‌ئی شده است .

در این میان یك سلسه قراردادها و سیستم های تفسیر و تعبیر خاصی به‌وجود آمده‌که برای پی بردن به مضمون و معنی ابیات نظم دیوانی ، ناچار باید برآن ها اطلاع یافت .

در این کتاب هنگامی‌که پرفسور تارلان را سرگرم کار تفسیر و تجزیه و تحلیل نمونه‌هائی از اشعار نائلی خواهید یافت شاید مانند آنچه که دربیست و پنج سال پیش در اولین برخورد با استاد از ذهن نگارنده گذشت اینهمه را کوششی بیش از حد لزوم و حواشیئی زاید بر متن بینگارید . این پندار را عادت به زلال سبکهای خراسانی وعراقی در مغز ما بر می‌انگیزد . لیکن پس

از آشنائی بیشتر با خصوصیات سبك ادبیات دیوانی عثمانی گواهی خواهیدداد که‌این قفل راکلیدی درخور بایسته است . این‌کلید در اختیار پرفسورتارلان‌ها می‌باشد. آنان ازکرسی «ادبیات عثمانی»که نامی دیگر برای «ادبیات‌دیوانی» است آهسته آهسته در این راه دشوار ، همراه با جوانانی‌که رنج سفر درازی را بر خود هموار ساخته‌اندگام بر می‌دارند . آنان «باستان شناسان» فرهنگ عثمانیند . با دقت فراوان در آنچه‌که از دیوانهای گردگرفته بیرون می‌آورند و در برابر روشنائی روز میگیرند خیره می‌شوند هر کلمه و تعبیری را از هم می‌شکافند ورمزها را یکایك می‌گشایند. آنگاه بیت ساده‌ئی‌ابعادی شگفتی‌انگیز می‌یابد و پیام نهفتهٔ شاعران دیوانی از پس قرنها و از ورای تکلفاتی کـه در سخن استلزام‌کرده‌اند به گوش ما میرسد .

باری پس ازآنکه دوران خواجه **دهانی** نخستین شاعر دیوانی به‌سرآمد بعلت زوال دولت سلجوقیان ، چنانکه گذشت ، ریشهٔ این نهال نو رسیده نیز خشکید . با ظهور آل عثمان باز زمینه برای رستاخیز ادبیات دیوانی آماده گردید . این‌بار شاعری به نام خواجه مسعود ، معمار این کاخ بود . او با ترجمهٔ بخشهائی از بوستان سعدی‌طبع‌آزمائی‌کرد زبان وی هنوز فاصلهٔ زیادی از زبان تودهٔ مردم نداشت . در حائی که سعدی گفته بود :

چو بینی یتیمی سر افکنده پیش
مده بوسه بر روی فرزند خویش

او چنین سرود :

Yetimi göricek yere depmegil,
Ana karşı oğlancığın öpmegil.

لیکن این فاصله به سرعت درنوردیده شد ؛ بزودی ادبیات مطنطن شعر دیوانی بجای این سخنان که هنوز آهنگ صدای مردم کوچه و بازار درآنها منعکس است نشست. بدنبال پیشاهنگان، دیگران فرا رسیدند . شمارش نامهای همهٔ گویندگان شعر دیوانی اگر هم میسر باشد به دفترها نمی‌گنجد . بـرای اینکه خوانندگان را فی‌الجمله‌آشنائی به‌دست آید تنها به ذکر نام پیشروان و ستارگان قدر اول و دوم این سبك بسنده می‌کنیم و نام استادان بزرگ و مسلم

را با خطی درشتر از دیگران مشخص می‌سازیم :

در قرن چهاردهم : نسیمی ، احمدی ، قاضی برهان‌الدین ؟

در قرن پانزدهم : شیخی ، احمدپاشا ، نجاتی‌بیگ ؟

در قرن شانزدهم : **فضولی** ، **باقی** ، خیالی بیگ ، روحی بغدادی .

در قرن هفدهم : **نفعی** ، **نابی** ، شیخ‌الاسلام‌یحیی‌افندی، نائلی، نشاطی.

در قرن هیجدهم : **ندیم** ، **شیخ غالب** ، نحیفی، قوجه‌راغب‌پاشا، فاضل، اندرونی .

در قرن نوزدهم : واصف اندرونی و عزت ملا .

ادامهٔ «ادبیات‌دیوانی» بدون وجود دبدبهٔ اشرافی و شرایط پرزرق‌وبرق و شکوه درگاه جهان‌گشایان ممکن نبود. به‌همان نسبت‌که نقش و نگارکاخهای «دوران‌لاله» رنگ باخت سرود این نغمه‌پردازان برج‌عاج‌نشین نیز به‌خاموشی گرائید . ازآن همه هیاهو وگیرودار تنها یادی به دفترها و انعکاسی دردیوانها از جمله دیوان «نائلی» به جای ماند .

همان‌گونه که در فهرست اسامی شعرای نامدار گذشت نائلی در ردیف ستارگان قدر اول ادبیات دیوانی ترك نیست. ولی چون نظر اصلی ارائهٔ نمونه در شیوهٔ تفسیر وتعبیر نظم دیوانی‌ست تاخواننده را در بارهٔ این شاخهٔ برومند ادبیات ترك فکری کلی به دست آید در هر صورت تعلق ابیات و امثله بدین یا بدان شاعر دارای چندان اهمیت نخواهد بود .

گذشته از اینها ، همچنانکه پرفسور تارلان در متن گفتار خویش‌آورده است نائلی فصلی نو در ادبیات دیوانی ترك گشوده وسبك هندی را که شاعران پیش از وی جسته‌وگریخته در اشعار خود به‌کار میگرفتند او رسماً بعنوان شیوهٔ کار خویش پذیرفته است . بنابراین در آثار نائلی نفوذ ادبیات ایران ــ از رهگذر سبك اصفهانی ــ افزونتر گشته و شاید برای معرفی به‌جامعهٔ ادب ایران او از دیگر شاعران دیوانی ترك از این جهت استحقاق بیشتری یافته است .

در ترجمهٔ تقریرات پرفسور تارلان علاوه بر متن ترکی از نسخهٔ ماشین شدهٔ ترجمهٔ انگلیسی‌آن نیز استفاده شده مترجم انگلیسی با آنکه ابیات‌ترکی برای انگلیسی‌زبانان بکلی بیگانه است با اینهمه هیچ یك از ابیات «نائلی» را

به انگلیسی نیاورده بود و شاید چنین استدلال کرده بود که شرح بیت برای راهنمائی خواننده بس خواهد بود . ما نیز به همین علت و نیز به دلیل اینکه زبان این ابیات ، به فارسی نزدیکتر از انگلیسی‌ست اغلب به آوردن ابیات بدانگونه که بود اکتفا کردیم . لیکن برای سهولت مراجعه در اغلب موارددر جائی که مؤلف به بیت غزلی که در چند صفحه پیش آورده استناد میکند بار دیگر آن بیت را عیناً نقل‌کردیم. در ترجمهٔ متن کوشیده شد که سخن‌پارسی، شیوهٔ گفتار پرفسور تارلان را تا آنجا که مجاز می‌تواند شمرده شود منعکس سازد . امید است که پرفسور تارلان هنگامی که این کتاب به دست او خواهد رسید ـ و او آن را بر حسب عادت در «آشیانهٔ خویش[1] » در زیر درخت توت که از بالای آن ، آنسوی‌کرانه‌های بسفور را نیر می‌توان دید خواهدخواند ـ صدای خویشتن را در آن بتواند باز بشناسد و در این دیباچه باز تاب سخنان خویش را که اندوختهٔ صحبتهای مفصل و بحثهای فراوان روزگاران گذشته و استانبول روزهای جنگ دوم جهانی است بیابد .

برای خرسندی خاطر استادگرامی که علاقه وتوجه جوانان‌را بهفرهنگهای کهن قدر بسیار می‌شناسد می‌افزایم که در ترجمه اثر او فرزندم آتیلا نطقی‌را نیز سهم فراوانی بوده است و بی‌همت او انجام این کار بدینگونه برای من آسان نمی‌گردید .

دکتر حمید نطقی

تهران ـ تیرماه ۱۳۴۹ خورشیدی

۱ـ تارلان به ترکی معنی مرغ شکاری و شاهین را میدهد . بر سردر خانهٔ پرفسور که بر ارتفاعات کرانهٔ بسفور جادارد تصویر این مرغ کشیده شده است .

نائلـــی

زندگی، سبک و نمونه‌هائی از آثار او

از : پرفسور علی نهاد تارلان

اینك سیصد سال از مرگ نائلی میگذرد .

جـای آن است اکنون ارزش واقعی این چهرهٔ جالب ادبیات کلاسیك ترك را که تا این زمان تقریباً شاعری درجه دو به شمار میآید باز شناسیم . متأسفانه هنوز نور دانش آنچنانکه شایسته است نتوانسته همهٔ زوایای تاریك ادبیات کلاسیك ما را روشن سازد . آنچه باید در یك هنرمند جستجو کرد در درجهٔ اول خصوصیات هنری اوست . از این نظر نائلی با وجود اینکه اثر فراوانی بر جای نگذاشته از نظر کیفیت دوران جدیدی در ادبیات ترك گشوده است .

نائلی این خصوصیات هنریش را پیش از هرچیز برپایهٔویژگیهای روحی خویش بنا نهاد . در آثارش به سبك هندی گرایش دارد . این شیوه،گوئی نیازهای روحی او را بهتر پاسخ میگوید و اینگرایش نیز از اینجا سرچشمه میگیرد. شاعران پیش ازنائلی در بعضی ازمصرعهای خود خصوصیات سلك هندی رابطور پراکنده نشان دادهاند . کسیکه این سبك را به صورت مشخصهٔ هنر خود در آورد نائلی بود .

دومین موفقیت بزرگ نائلی یافتن جوهر احساس و خیال و بیان روشنآن است . بنابراینآنچهکه در ذیل میآید و نظایرآن خودستائی مبالغهآمیزی شمرده نمیشود :

Ey Naili hamuşi mahz-i hikemdur amma
Eş'ari böyle söyler üslad söyıeyince *

باید اضافه کردحتی «نفعی» که در وصف صفات خود ید طولائی دارد در ستایش خویش هرگز بدین پایه نرسیده است .

سخن‌شناسان ایران را اغلب عقیده بر این است که سبك هندی سبکی است کــه بوسیلهٔ شاعران ایرانی در هندوستان پدید آمده و در حقیقت پیوندی با ادبیات هند ندارد . به نظر ما این نظر کاملا صحیح است. این سبك که آن را سبك اصفهانی نیزمینامند از هر نظر باسبکهای ایرانی تا قرن پانزدهم کاملا متفاوت است . در نیمهٔ دوم قرن دهم‌هجری (نیمهٔ اول قرن ۱۶ میلادی) این سبك تازه بیش از هر چیز در غزلها آزموده شد و بوسیلهٔ شاعران مهمی چون عرفی (وفات ۹۹۹ هجری ۱۵۹۰ میلادی) ، فیضی (وفات ۱۰۰۴ هجری ۱۵۹۵ میلادی) ، کلیم (وفات ۱۰۶۱ هجری ۱۶۵۰ میلادی) و صائب تبریزی (وفات ۱۰۸۸ هجری ۱۶۷۷ میلادی) به‌کار رفت .

نائلی از شاعران ایرانی ، مانند عطار، عرفی ، طالب ، انوری، نظامی و خاقانی (که چه‌از نظر زمان و چه از نظر سبك با هم اختلاف دارند) در یك‌جا سخن به میان میآورد . از اینجاست که میتوان گفت او پیوندهای خویش را محدود به مکتب خاصی نکرده است .

تأثیر «فضولی» در نائلی بسیاربوده است زیرا تصوف دراشعار فضولی مانندآثار خود نائلی نهانی و بطرز نامحسوس حکم میراند . همچنین شاید نائلی نیز از اندوهی ماورا الطبیعه ، چون فضولی رنج

---

* ای نائلی‌گرچه خاموشی حکمت محض است، لکن هنگامی که‌استاد بسخن در آید بدینگونه می‌سراید .

میبرده و چون او در زندگی مادی روزانه‌اش نیز چندان شادمان نبوده است :

Saadet-i du cıhan mansib-i vifak ister.
Zaman devleti sermaye-i nifak ister.
şarab-i işk-ü-mahabbetle mest olsn arif.
Ne zer piyale ne saki-i sim-sak ister *

به عقیدهٔ ما این سبك نوعی رمانتیسم در ادبیات دیوانی‌ست و تصورات و ترکیبات و مضامین و عناصر تازه‌ئی راکه تا آن زمان به کار نمیرفت در بر دارد .

اینك چند مثال از آنچه‌گفته شد ذکر میشود :

میتوان شوکت به عهد نغمه سنجیهای‌ما
تار و پود پردهٔگوش ازرگ آهنك کرد
(شوکت بخاری)

چشم مستت زنگه خون به دل جام کند
پنبهٔ شیشهٔ می را گل بادام کند
(شوکت بحاری)

خدنگم‌را هدف ازدیدهٔ افعی نژاداناست
که از سنك زمرد آهن پیکان من باشد
(شوکت بحاری)

به حودگردیدم وقطع ره طول‌امل‌کردم
چو تار جاده‌ها پیچد بهم نقش قدم باشد
(شوکت بحاری)

---

* سعادت و دولت در گرو پیوندها و حدائی‌هاست، لکن مست شراب عشق نه در بند پیالهٔ زرین و نه خواهان ساقی سیم ساق است.

میرمم همچو سك گزیده ز آب
بسکه طوفان ز چشم تر دیـدم
(کلیم)

چـراغ اهل دلم بیفروغم ار بینی
ز گرد کلفت این کهنه آسیا شده‌ام
(کلیم)

عقده مکتوب‌ما را از گشادن بهره نیست
این گره بیهوده بر بال کبوتر میزنم
(کلیم)

خودنمائی‌شیوهٔ من‌نیست‌چون‌دیوار باغ
گل به دامن دارم اما خار بر سر میزنم
(کلیم)

اگر بگویم که در نزد شاعران پیشین بدینگونه تخیلات پیچیده و اشارات شیوا به اشیا و عناصر مادی ، برنخورده‌ام سخنی به گزافه نگفته‌ام .

در سبکهای خراسانی و عراقی به مزایائی چون صراحت بیان و متانت اسلوب بر میخوریم . ذوق ایرانی در زیر تأثیر زیاد این سبکها نسبت به سبك هندی تا حدی بیگانه مانده است . لیکن ادبیات ترکی این سبك را با تصورات خاص‌آن پذیرا گشته است . بر هر کسی معلوم است که ادبیات ایران و ترك بهم بسیار نزدیك است . سخن‌سرایـان ترك به ادبیات ایران دلبسته بودند و آنرا نیك فرا میگرفتند و اشعاری نیز به فارسی میسرودند .

چنانکه «شیخ غالب» (اواخر قرن ۱۸ و اوایل قرن ۱۹) نظیره‌ـ هائی بر اشعار «شوکت بخارائی» نوشته است غزلی که با این بیت:

این جواب آن غزل «غالب» که «شوکت» گفته است
تنگ شکر مصر باشد کاروان مور را

ختم میشود ،مثالی است بر این نظیره‌سازی . نظیرهٔ دیگری را که «شیخ غالب» بر شوکت ساخته به عنوان مثال میآوریم :

آه من از برف پندارد سرشت شعله را
اشك من چون آب خواند سرنوشت شعله را
کم سخن باید خلیل گلستان سوز دل
صورت عیسی نمیباشد کنشت شعله را
بسکه از فکر رخش امشب دلم بیتاب گشت
زیر سر بالین دیبا کرد خشت شعله را
خال روی آتش عشق است بحر تیره‌ام
چشم حور از هندوان باید بهست شعله را
کی اثر گردد نسیم آه را فیض بهار
موج رنك خویش باشد سبزه کشت شعله را
فکرتم را سوخت «غالب» «شوکت» آتش‌زبان
انتخاب آسان نباشد خوب و زشت شعله را

با مقابلهٔ این نظیره با اشعار خود شوکت به عمق احساس که در قالب تشبیهات گنجیده شده و همچنین قدرت ابتکار « شیخ غالب » پی‌میبریم . موفقیت «نائلی» در این است که افکار عارفانه را به آسانی در اشعار خود به سبك هندی بیان میکند .

«نائلی» به‌فرقهٔ «خلوتی» منسوب بود. لیکن در یکی ازمسدسات خود از اینکه دست او بآستین مرشدی راستین نرسیده است شکایت میکند :

Bildik ki himmet olmayacak ehl-i halden.
Esrar-i Hak bilinmez imiş kil-u-kalden *

و بدینگونه به وادی یأس کشانده میشود :

Zahm-i deruna merhem-i rahat irişmedi
Bimar-i derd-i furkate sihhat irişmedi

Kuy-i visale pay-i azimet irişmedi
Daman-i pire pence-i himmet irismedi

Yır yir uyandi hane-i dilde çerağ-i ye's
Itdi deruni ateş-i gam dağ dağ ye's

Yok bizde feyz alem i manayi bilmeğe
Bir himmet olsa alem-i ukbayi bilmeğe

Cehd eylesen ne faide Mevlayi bilmeğe
Adem gerek hakikat i eşyayi bilmeğe

Her şahsa aşikar degül alem i şuhud
Ey aşina-yi mes'ele-i vahdet-i vucud

شکایت او از روزگار اینست که «بر زخم درون او مرهم راحت و بیمار درد فــراق را صحت» نصیب نبوده و نیز علی‌رغم کوششهای فراوان «پای عزیمت او به‌کوی یار نرسیده» و «دست همت او از دامان پیر مرشد کوتاه مانده» است . در نتیجه «چراغ یأس جای به جای در دل اوروشن شده» و «درون وی از آتش یأس داغدار گردیده است» . از این روی چنین میپندارد که شاعر از «فیض درك عالم معنی» محروم گردیده و نیز از «عالم عقبی نیز بیخبر» مانده است . پس کوشش او

---

* دانستیم که اهل حال را همتی نیست و با قیل و قال نمیتوان اسرار حق را گشود .

برای علم به حقیقت اشیاء به جائی نرسیده زیرا «عالم شهود برای هر کسی آشکار نمیتواند بشود» .

نائلی با جسارتی فراوان راه تازه‌ئی گشود و در دو شاعر بزرگ که بعد از او آمدند تأثیر عظیم کرد . « ندیم » این شیوهٔ شگرف تخیل را به آسانی آزمود ولی «شیخ غالب» در دنبال او در این راه بسیار پیش رفت .

در بارهٔ زندگی نائلی ومنابعی که ما را بر احوال او آگاه میسازد به ذکر نکته‌ئی چند میپردازیم :

نائلی در شهر استانبول دیده بر جهان گشوده است . تاریخ تولد او به دقت معلوم نیست . لیکن او را قصیده‌ئی‌ست در بارهٔ سفر بغداد سلطان مراد چهارم . از آنجاکه این حادثه به سال ۱۰۴۸ هجری اتفاق افتاده اگر فرض کنیم که شاعر درهنگام انشای این قصیده از ۲۰ تا ۳۰ ساله بوده میتوان چنین نتیجه گرفت که وی در میان سالهای ۱۰۱۸ و ۱۰۲۸ هجری به دنیا آمده است . در میان شاعران قدیم آنانکه در اوان جوانی به سخن پردازی آغاز کرده‌اند بسیارند . نام پدر نائلی « پیر خلیفه » بود که از اشراف استانبول به شمار میرفته . شاعری « گفتی » نام که مؤلف « تذکرهٔ هزل و هجو» است دربارهٔ نائلی چنین میگوید :

Ruzgârin edib-i zi-nesebi
Birisi dahı Naili çelebi

Semt-i nazmin taman neşguli
Saye perverde-i Sitanbuli *

---

* یکی دیگر از ادیبان ذی‌نسب نایلی است که خطهٔ نظم را تسخیر کرد و سایهٔ‌پروردهٔ استانبول بود .

در این ابیات صفت «ذی نسب» و وصف «سایه‌پرورده» گـواه پرورش شاعر در فراوانی وناز و نعمت است . گرچه نائلی در بیتی از مرگ پدر و مادر در خردسالی خویش بدینگونه سخن به میان میآورد:

Beni bi-behre-i mihr-i peder-u-mader idüb
Doğduğum yirde felek itdi garib-ü-pamal *

با این همه مرگ پدر و مادر دلیل فقر و مسکنت نائلی نمیتواند باشد .

از سوی دیگر میدانیم که شاعران در قصاید خود علی‌الرسم به - ناله و شکایت میپردازند. نائلی نیز که تنی ناتوان داشت در مقابل شداید بسیار حساس بود و تحمل بدبختی و سختیها را نداشت . مثلا وفات برادرش موجب پریشانی خاطرش شد. لیکن چون به تصوف میل کرد، در اثرتعالیم عرفانی توانست تامدتی با درد وغم خویش وناهمواریهای زندگی بسازد و همانگونه که در این دو بیت آمده :

Benüm o rind-i kalender ki cür'a dağınad
Gubar-i hayret-u-esrar-i Hak kemahidür

Benum o hırka be-duş-i fena ki destümde
Bir iki pare-i nan nimet-i Ilahidür

چون رندان و قلندران در گرداب بلایا امیدوار رحمت حق است و به دوپاره نان راضی و مقیم ملك قناعت و توکل .

نائلی به علت انتساب به خاندان بزرگان و تحصیلات عالی، در دیوان همایونی خلیفه ، در استانبول ، فی‌الجمله مقامی یافت . احمد-

---

* فلك مرا از مهر پدر ومادر بی‌بهره ساخت و در زادگاه خویش‌غریب و پایمالم کرد .

پاشا دفتردار (وزیـر مالیه) از جملهٔ حامیان نائلی بود . بعدهـا او در قصیده‌ئی در بارهٔ این احمدپاشا میگویدکه در اثر بدگوئی حسودان بر اوکم لطف شده است . صدراعظم فاضل احمد پـاشا نیز به نائلی نظر لطفی داشت . لیکن او هم در اثر بدگوئی این و آن از نائلی روی برگردانید و نائلی را مدتی تبعیدکرد .

در این قصیده‌که به نظر میآید در تبعید نوشته شده :

Evvel enis ıdüm dil-i zar-i hazin ile
Şimdi vatan garibiyüz ah-u-enin ile

Evvel cunu-i işk-i le ruh-aşina idük
Kays-i remide-hatır-ı vahdet-güzin ile

Simdı tekellüfat-i hıredle beraberüz
Dünya gamın götürmede gav-ı zemin ile

Evvel refah-ı hal idı fakr-u-fena bize
Memnun idük ata-yi cihan-aferin ile

Birdür izaat eylemede simdi ruzigar
Ömr-i azizi keşmekeş-ı an-u-in ile

imdad ıderdi görmege ol furuğ-baht
Gülşen-seray-ı alemi çeşm-i yakin ile

Bir teng-ü-tar çah görür şimdi vaj-gun
Şahsı rasad-nişin-i hired dur-bın ile

Âlem yıkılsa itmez idük evvel imtizac
Ecza-yı ruzgar-ı küduret-acin ile

Şimidı helak-ı müzdehem abad-i alemüz
Kem harc bir iki bala-nışin ile

نائلی از بدبختی خویش سخن به میان میآورد و ازگذشته یـاد میکند که روزگاری در دیار خود میزیسته اینک با صد آه و انین در

غربت به سر میبرد . از آن دوران که «روان او با جنون عشق و با قیس وحدت گزین و رمیده خاطر آشنا بود» صحبت میکند و میگوید که اینك «با تکلفات خرد روبروگردیده و با گاو زمین سنگینی غم دنیا را بر دوش میکشد» در مقابل آن که روزی با فقر و فاقه میساخته و به ـ عطای جهان‌آفرین راضی بوده اکنون عمر عزیز او با کشمکش با آن و این میگذرد . روزگاری در فروغ بخت برای شاعر تماشای گلشن ـ سرای عالم با چشم یقین ممکن بوده لیکن امروز « تماشاگر رصدنشین خرد» فقط چرخ تنك و تار و واژگونی را به نظر میآورد . وارستگی آن دوران که از ویرانی جهان نیز شاعر را غمی نبود جای خود را به گرفتاری و پای‌بندی داده است .

اطلاعی در بارهٔ تبعیدگاه نائلی نداریم گرچه بعضی از منابع قدیمی محل مرگ نائلی را در تبعیدگاه وی ذکر میکنند . «طاهر بورسائی» در اثر خویش که به‌نام «مؤلفان عثمانی» است بدون تصریح مأخذ میگوید که نائلی در استانبول وفات یافت و در مقبرهٔ «سنبلی» واقع در محلهٔ «فندقلی» (Fındıklı) مدفون شد . بعداً قبرش را به «بیك‌اوغلی» (Beyoğlu) منتقل کرده‌اند .

تاریخ وفات شاعر ۱۰۷۷ هجری و ۱۶۶۶ میلادی‌ست شاعران آن زمان مادهٔ تاریخ وفات او را در اشعار خویش آورده‌اند :

Didüm du'a ile tarih-i fevtini Nazmi
«Behişti Nailiye eyleye mekân Mevla»



Didiler halk-ı cihan fevtine anun tarih
«Nail-i cennet ola Naili-i nadire-fen»



Guş idüp Fevzi didi tarihini
«Naili ola şefaat naili»

Âzim-i lahd olıcak Naili-i pak-suhan
«Itdi ahbaba veda eyledi hem terk-i vatan»

Merkadın ravza-i cennet ide Mevla-yi rahim
«Ferş istebrak ola sündüs ola ana kefen» *

دربارهٔ اینکه نائلی تحصیلی مرتب داشته دلیلی در دست نیست. در هر حال آن قدر که معمول شاعران دیوانی بوده از دانش و علوم بهره‌ور گردیده و به اغلب احتمال میتوان گفت که بطور خصوصی از محضر استادان بزرگ استفاده کرده است. نائلی را سخنی دلپذیر و استوار است. بخصوص در آوردن صفتهای مرکب فارسی نوآوریهائی از او سر زده است. از آنجائی که به فرقهٔ خلوتیان منسوب بوده به - دقایق تصوف نیز از همان طریق آگاهی یافته است. ابیات زیر گواه بر این معنی‌ست :

Suretde pay-ı der-gil olan halvetilerüz
Mânide arşı menzil olan halvetilerüz

Zahirde bad menzılümüz görmenüz baid
Biz kurb-ı Hakka vasil olan halvetilerüz

Olduk vera-yi bar-geh-i kurbdan habir
Halvet-seraya dahil olan halvetilerüz

(ما خلوتیان «عرش منزل» ، «نزدیك به حق» و «خبردار از ورای بارگه قرب» و «در درون خلوتسرائیم» ، لیکن به‌صورت «پای در گلیم») .

---

* ماده تاریخها بطور کلی در مصرع دوم ابیات بالاآمده است. مضمون ابیات همانند است و گویای اندوه بازماندگان و رثای استاد . دراین ابیات نکتهٔ اصلی ساختن مادهٔ تاریخ است که قابل ترجمه نیست .

در این غزل نائلی آشکارا از تصوف سخن به میان میآورد . اصولا در ژرفای غزلهای او (که ظاهراً میتوان حمل بر عشق مجازی کرد) آثاری ازطرز فکر عرفانی دیده میشود. برطبق قول تذکره‌نویسان نائلی دارای اندامی نحیف و لیکن بیانی بس دلکش بود . از این ابیات تذکرهٔ «گفتی» :

Ol suhen-ver ki eylese meselâ
Zihni tevcih-i nukte-i garra

Olmadın bahr-i fikri mevc-engiz
Ola gevherle sahili lebriz

Bu kadar mu'cizat-ı vehy yine
Çok mu peygam-ber-i tahayyülüne

Ey der ol şair-i kaza-hikmet
Eylemez da'vi-i Uluhiyyet

برمیآیدکه نائلی «سخنوری بوده که‌اگرهمت بربیان نکته‌ئی‌برمیگماشت امواج دریای اندیشه‌اش کرانه ، را ازگوهر لبریز میساخت ، بدینسان و با این معجزات جای سپاس است‌که او در صدد ادعای الوهیت بر- نیامده است» .

از سوی دیگر میتوان استنباط‌کرد که نائلی از خوشروئی و جذابیت چهره بهرهٔ فراوان داشته است :

Feleğe itse hüsni nim-nigâh
Eyleye afitabı hane-siyah

(با نیم نگاه او بسوی فلك ، آفتاب خانه سیاه میگردد) .

توفیق او در سخن و شعر و مشرب عارفانه‌اش حسد بسیاری را برانگیخته و موجب تیره بختی شاعرگردیده است .

قدر نائلی در زمان خود او شناخته شده بود چنانکه تذکره‌ها از خصوصیات هنری اوفراوان بحث میکنند «تذکرهٔ رضا» او را از «زمرهٔ تازه‌گویان» و از «بلغا» و از «ارباب عرفان» و تصوف میخواند . در این خصوص «صفائی» معتقد است که :

«Tişe_i hamesinün küşade itdügi vadi-i suhan kendüye mahsüsdür ki bir Ferhad tişe_i kuvvet-i natıkasınun destzedi degüldür. Hüma_yı tab'_ı bülendi evc_i fesahatün aşiyane_giri bir şah-ı iklim_i suhandur ki makam_ı belagat seriri olup mahsud_ul_akran olmağla.»

«وادی سخن که به تیشهٔ خامه او گشوده شده خـاص خود نائلی است و هیچ فرهادی را مجال برابری با قدرت تیشهٔ ناطقهٔ او نیست . همای طبع بلند او در آشیانهٔ فصاحت جای دارد . او شاه اقلیم سخن است و بر سریر بلاغت تکیه زده و محسود اقران خویش میباشد» .

در «وقایع‌الفضلا» نیز چنین آمده است : «اشعاری بغایت نازك و دلنشین وگفتاری بس رنگین دارد . »

خصوصیت هنری او را بـه بهترین شکـل در تذکـرهٔ «صفائی» میتوان یافت . دیوان چاپ شدهٔ نائلی کامل نیست . با مقایسهٔ آن بـا دیوانهای خطی که برجای مانده است میتوان دیوان کاملی گردآورد . او قصیده‌ها و مدایح چندی در بارهٔ پادشاهان و وزرای زمان خویش سروده است . ازاشاراتی که در این قصاید میتوان یافت برخی ازوقایع زندگی خصوصی شاعر تا حدی روشن میشود ولی شخصیت اصلی وی در غزلهای او ظاهر میگردد .

نائلی در میان شعرای دیوانی از نخستین کسانی‌ست که به‌سرودن

تصنیف و ترانه پرداخته است چنانکه برای چهار شعر او آهنگهائـــی ساخته‌اند . در نسخهٔ موجود در کتابخانهٔ نجیب‌پاشا (Necip Paşa) در تیره (Tire) ترانه‌های او ضبط شده است. در زیر چند غزل وی را به‌ـ عنوان نمونه میآوریم و در بارهٔ هرکدام شرح کوتاهی ذکر میشود : *

Yem-i ateş huruş-ı dilde oldukça sukün peyda
ider her dağ-ı hasret dilde bir girdab-ı hun peyda
Bu alem pay-der-ser kuh-kuh-i mihnet-ü gamdur
ider her tişe-kar-ı arzu bir bi-sutun peyda
Giran itsün ko diller tar tar zülfün olsun tek
Ruhun bağında nice müşk-bid-i ser-nigün peyda
Leb-i şuh-ı nigâh-i çeşmün oldukça terennüm-saz
ider her cünbiş-i türkanı bir nakş-i fusun peyda
Bu lakab-gahda ey Nailı bilmekdedür hikmet
Ner zi-i hırkadandur heft tas-ı nil-gün peypa

* * *

Heva.yı ışka uyup kuy-i yare dek giderüz
Nesim-i subha refiküz bahara dek giderüz

Palas-ı pare-i rindi be-duş-u kâse be-kef
Zekat-i mey virilür bir diyare dek giderüz

Virüp tezelzül-i Mansurı sak-ı arşa tamam
Hüda Hüda diyerek pay-ı dara dek giderüz

iderse kand-i lebün hatır-ı mezaka hutur
Diyarı-ı Misra degül Kandehare dek giderüz

Tarik-i fakada hem-kefş olub Senaiye
Cenab-ı Külhani-i Layehare dek giderüz

Felek girerse kef-i Naili-ye damanur
Senünle mahkeme-i Gird-gara dek giderüz

---

* ترجمهٔ اشعار اندکی فراتر ، درضمن متن آمده است .

* * *

Tasvir-i an ceride-i i'caza sığmamıs
Naks-ı cemal ayine-i naza sığmamış

Mansurun eylemis yirini teng-nay-ı dar
Mesti-i ısk o yirde bir endaze sığmamış

Ecza-yi hüsni tabiyekılmış Hakim-i Sun'
Hikmet budur ki kaalbid-i naza sığmamış

Yir virmemişler ol sana hüddam-i ehl-i cah
Zahid ki sofra-i niam-i aza sığmamış

Atmış nikaabı cihreden ol şuh Naili
Nakd-i cemali kise-i ihraza sıgmamış

امروز ارزیابی دقیق و بیطرفانهٔ شخصیت یك هنرمند غیرممکن است . زیرا هنرمند نه از طریق منطق بلکه از راه تأثرات و عواطف با ما در تماس است . نیز میدانیم که احساس شاعـر از منابع مختلف ریشه میگیرد. کشف همهٔ این عوامل کاری‌ست بسیار پیچیده که نیازمند استفاده از علومی چون روانشناسی ، جامعه‌شناسی ، هنر و بررسی زندگی خصوصی هنرمند میباشد .

قضاوتهای مربوط به‌هنرمندان همواره جنبهٔ عاطفی دارد. هنرمند از محیط و شرایط دوران خویش تأثیر میپذیرد . بدینگونه برای کشف شخصیت حقیقی او ناگزیر باید همهٔ خصوصیتهای فرهنگی و هنری زمان او را بادرنظرگرفتن کلیهٔ عوامل تحول وتطوراتتاریخی سنجید. چنین تحقیقی امروزه چه در شرق و چـه در غرب هنوز دامنهٔ وسیعی نیافته است .

هویت اصلی یك شاعر وابستهٔ نیروی خیال او و دنیائی‌ست که از تخیلات خویش میسازد . زیرا خیال محصول اندیشه و احساس است . بـرای درك شخصیت اصلی شاعر باید تا حد امکان محصول

تخیلات او را با روشی علمی تجزیه و تحلیل کرد و رابطهٔ آنرا با گذشتهٔ او یافت .

از آنجائیکه به چنین تحقیقی که ماهیت ادبیات کلاسیك ترك را تا قرن ۱۷ روشن سازد دسترسی نداریم ناچار به تابلوهای دلپذیری که در چند غزل نائلی ارائه گردیده نظر خواهیم افکند :

Yem-i ateş huruş–i dilde oldukça sukün peyda
ider her dağ–i hasret dilde bir girdab-i hun peyda

دریای جوشانی را دردیده مجسم بکنید که چون حریق سرکشی حد ومرز نمیشناسد موانع را با سختی وخشونت درهم میشکند عمانی بی پایان با امواج سهمگین خشم آلود و کف برلب که پس از غرش طوفان بالأخره و بظاهر اندك اندك به خاموشی میگراید و به آغوش سکون پناه میبرد لیکن در اعماق این سکون گردابهای مخوفی نهفته است .

این دریای بیکران توکل و تسلیم است که در آغاز درجوشش حسرت متلاطم بود (فراموش نکنیم که در زبان عربی «موج» بمعنی «اضطراب» است و این کلمه نیز از «ضرب» مشتق گردیده ـ زخم و داغ حسرت از این «اضطراب» میزاید) بدینسان هر داغ حسرت را میتوان به گرداب خونی مانند کرد . شاعر به لفظ «گرد» در «گرداب» توجه دارد و نیز از شباهت داغ و زخم به «دایره» غافل نیست پس میتوان این معادله را بر روی کاغذ آورد: گرداب = زخم و داغ . پای در جای پای شاعر بگذاریم و دنبالهٔ خیال او را بگیریم : در ترکیب گرداب خون (داغ و زخم) به یاد بیاورویم که گرداب در آغوش دریا به وجود میآید و رنگ آتش نیز چون خون سرخ است .

اغلب اولین غزلهای شاعران دیوانی عارفانه است . بدینگونـه این اضطراب اضطرابی صوفیانه است در بیت آخر غزل معنی ومقصود اصلی شاعر را میتوان دریافت: در دیدهٔ شاعر این زخمها بسیار گرامیند به همین دلیل است که وی آنها را به گل سرخ (که گلهای مقدس به شمار است) تشبیه میکند . گرداب خون تصویری‌ست ازگل سرخ . طـرز قرار گرفتن گلبرگهای آن گرداب را یاد میآورد . رنگش هم سرخ است.

دربیت زیر شاعر ما داغ و زخم را باز به گل سرخ تشبیه میکند:

Sine gül-zar-ı muhabbet nàle bülbüldür bana *
Vakt-i dağ-efruzi-ı dil mevsim-i güldür bana

*

اکنون میرویم بر سر بیت دوم غزلی که پیش از این به عنوان نمونه آورده‌ایم :

Bu alem pay-der-ser kuh-kuh-i mihnet-ü gamdur
ider her tişe kar-i arzu bır bi-sutun peyda

دراین بین سخن از کوه میرود کوههائی که یکی در دنبال‌دیگری سر برافراشته :کوه ـ کوه ، اندوه و غم . آنهائی که اینهمه اندوه را در دل انباشته‌اند در پی آنند که با تیشهٔ «آرزو» به کندن آن برخیزند ـ در اینجا داستان فرهادکوهکن تکرار میشود . این کوهها بیستونهای هزاران فرهادند . لیکن شگفت آن است که در اینجا فرهاد چندانکه با تیشهٔ آرزو برای پیروزی در عشق در کار کندن پیش میرود کوهی از نو در سر راهش سر بر می‌افرازد . شاعری دیگر «نوعی» نام که یك قرن پیش از«نائلی» زیسته در همین زمینه بیتی داردکه به گواهی میآوریم :

---

* برای من سینه ، گلزار محبت؛ ناله ، بلبل ؛ و هنگام داغ افروزی دل،موسم گل به شمار است .

Ferhada öz vucudı dağlarca hail idi
Âciz değildi yoksa bir bîsutun elinden*

باید گفت که به اعتقاد عارفان ، عشق حقیقی آن است که از آرزو عاری‌ست و از رنگ این تعلق نیز آزاد است لغت بیستون (بهستون) به صورتی که آمده با وجود اینکه در حقیقت معنای دیگری دارد به فارسی امروز میتوان به معنای آنچه ستون و تکیه‌گاهی ندارد نیز میاید که تصویر آرزوهای بیپایه و مایه میتواند باشد .

*

Gıran itsün ko dıller tar tar zül/ün olsun tek
Ruhun bağında nice müşk_bid_i ser_nigün peyda

منظره‌ئی‌ست از درختهای بید مجنون در یک باغ . «زلف» نمایندهٔ کثرت است . هر تار زلف مظهری‌ست از تجلیات معشوقهٔ حقیقی . و هر موجودی دارای خصوصیتهائی‌ست که دلها را میرباید . وقتی بر سرهر زلف دلی آویخته باشد منظرهٔ شاخه‌های آویزان درخت بید مجنون را پیدا میکند . روح را در رخسار معشوق منعکس میتوان دانست . میدانیم که زلف آرایش رخساره است پس در اینجا مظهر زیبائیهای حق میگردد و روح را به وحدت با خداوند سوق میدهد .

اگر دلها زیبائی موجودات را در نیابند و به آن دل نبندند نمی‌توانند به حقیقت واصل شوند . این تصویر بسیار زیباست درست به زیبائی درختان بید مجنون در باغ . در اصل آنچه در این بیت نهفته است و به سختی میتوان تشخیص داد کنایه‌ئی از عشق لیلی و مجنون است . یکی از خصوصیات اصلی ادبیات دیوانی ترک نیز همین مضامین

---

* هستی فرهاد چون کوهی حائل او بود وگرنه او را بیستون عاجز نمیکرد .

وکنایات است . در مصرع اول در کلمهٔ تارتار «tar tar» لیلی مستتر است. معنی دیگر کلمهٔ «تار» تاریکی‌ست . در لیلی نیز کلمهٔ لیل (شب) موجود است. در ادبیات کلاسیك پلنگ کنایه ار شب است و از کلمهٔ شب «لیلی» قصد میشود . در بیت زیر «خیالی» (Hayali) نیز که از شاعران دیوانی قرن ۱۶ است این مضمون بدینگونه آمده است :

Hasedden yire çalmış çarh evreng-i horşidi
Cörü Kaysı peleng-i kulle i kühsare yaslanmış

در این بیت «شیر» بـه مفهوم روز ، و «پلنگ» کنایـه از شب است . روز رمزی از قدرت و دولت مادی‌ست و دولت مجنون (قیس) که بر سر کوه بر پلنگ تکیه زده دولت معنوی‌ست . پلنگی که قیس بدان تکیه دارد شب(رمزی از لیلی)است. واین همه‌گویای وصال‌است.

در مصرع دوم بیت نائلی «مشك بید» (müşk-i bid) آمـده است‌که نامی دیگر بر «بید مجنون» است . لیلی و مجنون در ادبیات کلاسیك ترك نمایندهٔ عشق حقیقی‌ست. بیت پیشین دربارهٔ عشق مجازی بود و این بیت در باب عشق حقیقی‌ست . که‌آن موجب اضطراب‌است و این مورث سعادت .

*

Leb-i şuh-ı nigah-çeşmün oldukça terennüm-saz
ider hem cünbiş-i türkanı bir nakş-i fusun peyda

«چشم» نیز مانند «زلف» نشانهٔ کثرت است . کثرت است کـه زیبائی را به وجود میآورد . در این بیت سخن از زیبا روئی میرود که ساز مینوازد و آواز میخواند . لیکن این زیباروی سخن‌ساز درحقیقت لبان‌گویای نگاه شوخ دلدار است . مژگان به مثابهٔ مضرابی‌ست که با

آن ساز مینوازند . تا پیش از قرن ۱۷ در ادبیات ترك هرگز دیده نشده بود که به نگاه معشوق، «لب» عطف واضافه شود. چنین باریك‌اندیشی و خیال‌پردازی همراه با سبك هندی به ادبیات ترك وارد شده است . تشبیه مژگان به مضراب و این استنتاج که در هرجنبش مژگان نوائـــی سحرانگیز نواخته میشود مضمونی بس تازه است . این نیز مانند زلف زیباست . مسألهٔ اصلی دیدن این زیبائی‌ست و دل‌بستن به آن در اینجا میتوان گفت که از کلمهٔ «نقش» ، معنی آن در موسیقی، قصد شده است. زیرا همچنانکه گفتیم مژه به مضراب میماند . معنی دیگر نقش «نگار » است . این تشبیه هم به دلیل شباهت مژه به قلم‌موست . همچنین فسون را به معنی طلسم میگیریم . و این همه تشبیهات مناسب حال و موضوع است .

*

Bu lakab-gahda ey Naili bilmektedür hikmet
Ne zir-i hirkadbndur heft tas-ı nil-gun peyda

مقطـــع غزل معنی اصلی شعر را در بـــر دارد : کار جهان همه بـــازی‌ست . هیچ چیزی آنچنانکه مینماید نیست . آدمی در این میان افسون شده و عاجز از دیدن ماهیت اصلی اشیاست . ایـن آفرینش این هفت فلك سرنگون از آستین کدام خرقه ظاهر میشود و کدام شعبده‌بازی‌ست کـه بدینگونه ناگهـان از هیچ اینهمه را پدیدار میسازد ؟ دانش راستین درك حقیقت اشیا و سر آفرینش است . بیتی کـه در اینجا مختصراً بـه توضیح آن پرداختیم تکیه بر تصویـــر بساط شعبده‌بازی‌دارد که مردم بر آن گرد آمده‌اند و به‌تماشای بازیهای گوناگون مشغولند .

* * *

غزل دوم را هم به اختصار شرح میدهیم :

Heva-yi ışka uyup kuy-i yare dek giderüz
Nesim-i subha refiküz bahara dek giderüz

به هوای عشق تا دیار یار میرویم . تصویری که در این بیت نهفته، گویای حالت برگی‌ست که‌به دست باد سپرده شده و بی اختیار بدین سوی و آن سوی کشانده میشود . در بیت دوم کلمات «نسیم‌صبح» و «بهار» به کار رفته است . در اینجا بهار همچنین به معنی «شکوفه» است که با باد بهاری به پرواز در میآید . شاعر در وهلهٔ اول بهار را بمعنی مجرد آن میگیرد نه بمعنی ماههای‌فروردین، اردیبهشت وخرداد. یعنی در بیت شاعر کلمهٔ بهار دلالت میکند برهمهٔ آنچه‌که با بهار ربطی دارد. ازآنجائیکه‌آمدن بهار امری‌ست طبیعی پس میتوان نتیجه‌گرفت که ذکر «تا به‌بهار» ظاهراً لزومی نداشته است. لیکن بهار بمعنی‌وسیع نه موسم معینی‌ست و نه مقصدی مشخص بلکه بهار در اینجا بمعنی عشق عشق عرفانی واسلامی‌ست. این عشق عاشق را به سرزمین وصال رهنمون میشود . بهار بمعنی دوم آن‌کنایه است از عشق عرفانی زیرا بهار موسم اعتدال است . اعتدال شعار عدل اسلامی‌ست . اسلام‌خود، گوئی حد وسط و نقطهٔ اعتدال شعایر یهودی و مسیحیت است که گرایش آن یکی بیشتر بسوی مادیات است و این یکی بیشتر غرق مجردات و ماوراالطبیعه . اسلام جانب هر دو را به‌وجهی نیکو نگاهداشته . بهار معانی دیگر دینی هم دارد . نام بتکده‌ای در چین و نام آتشکده‌ئی در ترکستان است . کوی یار در اینجا بتکده و نگارستانی‌ست که خانهٔ جمال است و بنابراین خود پرستشگاهی‌ست؛ همچنین‌آتشکده را به‌خاطرمیآورد که عشق برای عاشق‌آتشکده‌ئی‌ست.

معنی عرفانی عشق در بیت سوم بیشتر روشن خواهد شد.

*

اینك بر سر بیت دوم میرویم :

Palas-ı pare-i rindi be-duş-u kase be-kef
Zekat-i mey virilür bir diyare dek giderüz

دراینجا تصویر رندی «پلاسپاره به دوش و«کاسهٔ گدائی بر کف» را می‌بینیم» «پلاسپاره» نشانهٔ «رندی» است و مقصود ازرندی «ترك‌دنیا و شهوت و هوس» است . یعنی دنیای درویشی و «فقر» . آنچه کـه مطلوب اوست : عشق مذکـی‌ست . عشقی که در نظر دیگران ناپاك و دنیوی‌ست اگر تصفیه شود (زکات آن داده شود) چون بـادهٔ صافی میگردد. رند ما طالب چنین عشق صافی‌ست . و روی به دیاری دارد که در آنجا چنین چیزی احسان و سبیل میگردد .

*

بیت سوم :

Vırup tezelzül-i Mansurı sak-i arşa tamam
Hüda Hüda diyerek pay-ı dara dak giderüz

به دستیاری عشق بدان درجه میرسیم که مانند منصور «اناالحق» گویان ستون عرش را به لرزه در میآوریـم و با فریادهای «خـدا خـدا» به وسیلهٔ چوبهٔ دار «فنافی‌الله» میگردیم . فراموش نکنیم وقتی کسی را به دار بیاویزنـد چوبهٔ دار به لرزه در میآیـد . لرزه‌ئی کـه بر اندام مـا می‌افتد (= به دارآویخته‌شدن) مانند بر سردار رفتن ممصور است. و شتافتن ما از فنا به بقا است . به لغت «پای‌دار » توجه داشته باشیم کـه

بـا «پایدار» یکسان است . پایدار بمعنی بـاقی‌ست . باقی « وجـه رب ذوالجلال» است که در آثار قاضی برهان‌الدین نیز در این معنی گواهی میبابیم .

Müşgìn resende ozini Mansûr ider gönül
Keudüyi pay_i darda key pàydàr ıder

اندیشه «فنافی‌الله» در بیت چهارم همچنان دنبال میشود .

*

Iderse kand-ı lebün hatır-ı mezaka hutur
Diyar_i Misra degül Kandehara dek giderüz

در اصطلاح صوفیان لب فنافی‌الله اسب . لب را به‌شکر تشبیه کنند. حائی که شاعر میگوید که به‌یاد لذت آن نه تا مصر (که‌شکرستان است) بلکه تا«قندهار» خواهیم رفت . قصد دارد که در کلمهٔ «قندهار» ما را متوجه « قند » سازد که خود شکر ناب است . فنافی‌الله یعنی با معشوقه یکی‌شدن.

*

بیت پنجم :

Tarik-i fakada hem_kefş olu Senaiye
Cenab_i Külhani-i Layehare dek gideruz

شاعر میگویـد : در راه فقر معنوی بـه همراه سنائـی تـا پیر و مرشد او «گلخنی لایه‌خوار» میرویم. در اینجا شاعر مقام معنوی‌حکیم سنائی را میستاید وسپس خود از او پیشی میگیرد. اظهار امیدمیکندکه به مرشد سنائی (یعنی گلخنی) نیز خواهد رسید .

دیده میشودکه در روح نائلی اصول تصوف نفوذ عمیقی داشته است .



Felek girerse kef_i Nailiye damanun
Senünle mahkeme-i Gird_gara dek giderüz

بیت آخر غزل گویای رنجهای فراوانی‌ست که شاعر در زندگی خـویش با آن روبـرو شده است . او میخواهـد با فلك جـورپیشه در محکمهٔ الهی روبرو شود . باید دید که رنجی عمیق واندوهی بزرگ چنین آرزوئی را در شاعر برانگیخته چیست ؟



غزل سوم :

Tasvir_i an ceride_i i'caza sığmamış
Nakş_ı cemal ayine_i naza sığmamış

«آن» چیزی‌ست که وصفش به‌قلم نمیآید وهیچ نقاشی تصویـر آنرانمیتواندرسم کند.«آن»چنانزیبائی‌خاصی‌ست که شکل‌و بیان‌قادر به توصیف‌آن نیست ؛ مـافوق رنـگ و شکـل است چیزی اثیری‌ست ؛ وجود داردلیکن نمیتوان‌آنرا اندازه‌گرفت. «نقش جمال» انعکاس‌جمال ربانی‌ست درخلقت. «نقش جمال» ترسیم جمال «قدیم» است به‌صورت «حدیث». دلیل اینکه ما تعبیر نقش جمال را اشارتی عرفانی میشماریم وجود ترکیب «آئینهٔ ناز» در غزل است . «ناز» ، تلألؤ جمال معشوق حقیقی در موجودات است . «دیدن نقش رخ یار در پیاله است » . . . خدا جمال است . خلقت تصویری از این جمال است . زیبائی هرگز نباید درپرده بماند و این جلوه همان ناز است . «ناز»گاهی به معنی در پشت پرده‌ماندن است و گاهی خـودرا نشان‌دادن . او در پس هـزاران پرده پنهان است ولیکن چون خورشید آشکار . برای چشمی که‌بیناست هر موجودی درکائنات دارای جادوئیترین زیبائیهاست . اقبال لاهوری

در این معنی چنین میگوید :

شهید ناز او بزم وجود است

هر زیبائی ظاهری فانی‌ست تجلی زیبائـی حقیقی و سپس از میان رفتن آن وصول به مرتبهٔ شهادت است . هستی ، بزم کائنات است. «آئینهٔ ناز» خود «آفرینش» میباشد . اما زیبائی و جمال حقیقی در «حدیث» نمیتواند بگنجد . یکی باقی و دیگری فانی‌ست.



بیت دوم :

Mansurun eylemiş yirini teng–nay–ı dar
Mesti–i ışk o yırde bir endaze sığmamış

مصور سرمست بادهٔ عشق گردید لیکن از پای افتاد و سر حق را فاش کرد . و از این روی بر سر دار رفت . اما در بارهٔ کلمهٔ «دار» باید گفت که مفهوم نخستین آن «چوبهٔ دار مجازات» است و معنی دیگر آن در ترکی «تنگ و تنگنا» است . چوبهٔ دار تنگنائی‌ست که تنها یك نفر در آن میگنجد .



بیت سوم :

Ecza–yi hüsni tabiye kılmış Hakim–sun'
Hikmet budur ki kaalbid–i naza sığmamış

در این بیت دقت خواننده را باید به لغت «حکیم» جلب کرد که دراصطلاح از آن «پزشك» قصد میشد. داروئی که «حکیم» تجویز کرده در شیشه (حقه) هیچ داروخانه‌ئی (اجزاخانه) جای نمیگرفته . پزشك آفرینش (حکیم صنع) نسخهٔ داروی زیبائی را نوشته لیکن نازدرقالب خویش نگنجیده. قالب نازباز کائنات است. وهمهٔ اینها را حکمتی‌ست که تنها «او» میداند .

*

بیت چهارم :

Yir virmemişler ol sana hüddam_i ehl_i cah
Zahid ki sofra_i niam_i aza sığmamış

زاهد برای آنکه به آرزوهای نفسانـی خویش در بهشت دست یـابد عبادت میکند ، و از عشق و فقر حقیقی بی‌خبر است . شاعر که چنین کسانی را به‌سختی خوار میداردا جازه نمیدهد که‌خادمان رادمردان واهل دل‌آنان را به‌سفرهٔ خویش راه دهند. این خدمتکاران، درویشانند. زاهد حتی در سر سفرهٔ مائده‌های زمینی نیز جای ندارد زیرا هوس و آز او را پایانی نیست . در اینجا «آز» هم بمعنی طمع و هم در ترکی بمعنی «کم» میباشد . در اینجا در میان مفهوم سفرهٔ فـراوانی و لغت «آز» (به ترکی = کم) تضادی موجود است . این بیت که بر اصول «فقر عرفانی» مبتنی‌ست تصور سفرهٔ توانگری را که خدمتکاران او مانـع از آمدن سگ به سفره خانه میشوند به یاد میآورد.

بیت پنجم :

Atmış nıkabı çihreden ol şuh Naili
Nakd_i cemali kise_i ihraza sığmamış

پیش از این ذکر شد که چگونه زیبائی هم عیان و هم نهان‌تواند بود ؛ وگفتیم کـه راز این حکمت ناگشوده است و عقول بشر در این معنی حیران میماند . اینك معشوق پرده از رخسار خویش برگـرفته است . بیت آخر تجلی «او» را بیان میکند . همین معنی را در ترجیع بند مشهور هاتف اصفهانی نیز میتوان یافت :

یار بی‌پرده از در و دیوار
در تجلی‌ست یااولی‌الابصار

لیکن «نقد زیبائی» در «کیسهٔ» او نگنجیده .

دیده میشود که بخصوص در قوافی شاعر به معنی حقیقی و مطلق کلمات نظر دارد .

معنی کلی غزل چنین است : «فانی» و «حدیث» نمیتواند جمال حق را که «ازلی» و «قدیم» است دریابد .

*

اینك نمونهٔ دیگر و غزلی نو :

Meclis-ara-yı kıyamet rind-i âlî-meşrebiz
Yâr ile zanu-be-zanu cam ile leb-ber-lebiz

Sîr-ceşm-i seyr-i dîdâr olmayuz Musa gibi
Tur-i istığnada tufan-i tecelli-matlabız

Hod-pesend-i âlem-i itlak olandan gönlümüz
şerm_sar-ı hall-ü-akd-ı baht-ı âlî-kevkebiz

Turfa şem'iz iktibas-i feyz-i nur-ı hüsn ile
Mihr-i subh-efruz-u-mah-ı zulmet-ara-yı şebiz

Nusha-i raz-ı mezaya-yı kazayız Naili
Pîş-i etfal-i hevesde geçri levh-i mektebiz

شرح و معنی غزل :

بیت اول :

Meclis_ara_yi kiyamet rind_i âlî_meşrebiz
Yâr ile zanu_be_zanu cam ile leb_ber--lebiz

در این بیت گفته میشود که «ما رندان مجلس آرای عالی مشرب محفل قیامتیم و با یار خویش زانو به زانو و با جام لب بر لبیم» .

آدمی پس ازمرگ‌بار دیگر زنده خواهد شد. آغاز این‌رستاخیز روز قیامت است . ما رندان پیش از آنکه اجل فرا رسد مرگ را به ـ آغوش کشیده‌ایم و از چشمهٔ ابدیت نوشیده‌ایم . رند کسی‌ست که از بندهای این دنیا رهائی یافته و بر طبق فلسفهٔ خویش زندگی میکند . وصف «عالی» متعلق به برگزیدگانی‌ست که از هر چه فانی‌ست دامن فشانده‌اند . زیرا آنان در همین جهان به وصال حق رسیده‌اند و جام گران عشق را به سر کشیده‌اند . در قیامت «دیدار حق» تجلی خواهد کرد . در بیت‌دوم خواهیم دید که مقصود شاعر از «قیامت»، قیامتی‌ست معنوی .

*

بیت دوم :

Sîr—ceşm—i seyr—i dîdâr olmayuz Musa gibi
Tur—i istığnada tufan—ı tecelii—matlabiz

میدانیم که در طور سینا حق بر موسی ظاهر شد . دیداری که در این بیت بدان اشاره شده به معنی این تجلی‌ست . کوه را طاقت‌این تجلی نبود ، از هم پاشید و موسی نیز از خود بی‌خود شد . نائلی با اشاره به این حادثه که در قرآن کریم نیز آمده است میگوید چون موسی ، چشمان ما از تماشای دیدار حق سیر نمیگردد . ما خواهان طوفان تجلی حقیم. مقصود از ترکیب «طور استغنا» و بخصوص تعبیر «استغنا» رسیدن به مرتبهٔ معشوقی‌ست . ما شاهد تجلیات فراوانی بوده‌ایم . لیکن اینك خواهان چنان جلوهٔ جمال حقیم که جهان در آن غوطه خورد و در این طوفان غرقه‌گردد . در بیتی از خسرو دهلوی نیز اشارتی به چنین طوفانی میرود :

ز دریای شهادت چون نهنگ لا برآرد سر

تیمم‌فرض گردد نوح را در روز طوفانش

«لا»ی کلمهٔ شهادت همه چیز را نفی میکند . آنگاه که نهنگ «لا» (شاعر از تشابهـی که کام نهنگ و شکل کلمهٔ «لا» در عربی با هم دارند سود جسته است) سر برآورد همه چیز از میان خواهد رفت . آنوقت در مقابل این طوفان که همه جا را فراگرفته است طوفان نوح چنان بیقدر میماند که در آن تیمم فرض میگردد .

شاعر چنان طوفانی میخواهد که در آن همه چیز از میان برخیزد و تنها ذات ذوالجلال باقی بماند . در اینجا برای طلب باران (طوفان) به مصلی‌رفتن به ذهن متبادر میگردد . بیت بر پایهٔ این خیال پایه ریزی شده است . «طـور استغنا» و «طوفان تجلی» داستان نوح را به خاطر میآورد .

*

بیت سوم .

Hod--pesend--i âlem--ı itlak olandan gönlümüz
Şerm--sar--ı hall--ü--akd--ı baht--i âlî--kevkebiz

پس ازصعود به قلهٔ اطلاق و درك ذوق لذت این سعادت معنوی کوششهای ما برای لذاید عالم فانی شرم‌آور است . پس از رهائی از هر نوع قید مادیات آدمی با چنین اقبالی بلند چه نیازی به لذاید این جهان فانی خواهد داشت . کسی که به این عوالم دست می‌یابد ظاهراً خود پسند است زیرا آنکه از هر جهت بی‌نیاز است چنین دیده میشود در صورتیکه در حـد خـود چنین آدمی از قید هستی آزاد است . از آنجائیکه او را اینك سرو کار با بقا است همه در اندیشهٔ آن است و مجبور از پشت کردن به توفیق‌هاتی‌ست که دیگران به دست آوردن آن

را سعادت میشمارنــد . او را نیازی بدینها نیست . او از نعمتهائی که هدف کوشش دیگران است روی برمیگرداند و از این جهت نسبت به کسی که بدو این ارمغان بیهوده را تقدیم میدارد شرمگین بهنظر میرسد. مضمونی کــه در این بیت گنجانده شده و با اندیشه بیشتر تفسیرهای عمیقتری به دنبال میآورد نمونهئی بــرجسته از مضامین خاص ادبیات ترك دیوانی میباشد: در دایرهٔ چند کلمهٔ کوچك معانی عمیقی جای داده شده است .

*

بیت چهارم :

Turfa şem'iz iktibas–i feyz–i nur–i hüsn ile
Mihr–i subh–efruz–u–mah–i zulmet–ara-yi şebiz

«ما شمعی شگفت هستیم . بـا فیض شعلهئی کــه از نور زیبائی کسب میکنیم میسوزیــم . بــدینگونه هـم مهـر صبحافروز و هـم مـاه ظلمتآرا میباشیم» .

همه چیز در جهــان زیبا است . این زیبائی تنها بـوسیلهٔ ادراك فوقالعادهئی احساس میگردد . فیضی کــه از زیبائی این نــور کسب میکنیم شعله در جان ما میزند و ما را چون آفتاب که منبع روشنائیست و چون ماه که انعکاس از روشنائی آفتاب است میگرداند .

مـا روشنائــیبخش شب و روزیـم . شمع تنها شب را روشن میکند لیکن این نــوریست که هم شب و هم روز را میافروزد . این نور در ذات هرچیزیست که زیباست . کسی که این زیبائی را ازجان و دل احساس میکند خود مشعلی میگردد ؛ و دیگر شب و روز برای او وجود ندارد . این مشعل برای او همیشه روشن است . شب و روز برای عالم ظاهریست و نمایندهٔ بزرگترین تضادها در این جهان است.

آدمی به جائی میرسد که برای او تضادی باقی نمیماند . تفاوت «قدیم» و «حدیث» و «زشت» و «زیبا» و «نور» و «ظلمت» و «سفید» و «سیاه» از بین میرود . آنچه میماند همه «قدیم» و «زیبا» و «سفید» است و هستیهای دیگر زادۀ وهم است . موجودی که زیبائی را حس میکند و نور آنرا به خود جذب میکند در وحدت است او تضادهای عالم فانی را با ادراك خویش روشن میکند و تنها روشنائی میماند . سعادت و تیره‌بختی را نیز که دربیت بالا سخن از آن میرفت در این معنی‌میتوان گنجاند . بدینگونه‌گره این تضاد نیز از هم‌گشوده میشود .

*

بیت پنجم :

Nusha—i raz—ı mezaya-yı kazayiz Naili
Pîş—i etfal—i hevesde geçri levh—i mektebiz

ای «نائلی» ما از آنانیم که سببهای حقیقی و نهفتۀ قضای الهی را در مییابیم؛ یا چون کتابی هستیم که کلمات الهی بر آن نوشته شده‌است؛ کودکانی که در دنبال هوسهای دنیوی میشتابند ما راچون لوح‌مکتبخانه میپندارند .

همۀ حوادث مقدر ، منبعث از قضای الهی‌ست . در اینجا تضاد-های بی پایانی موجود است . هرچیز با ضد آن شناخته میگردد . چنانکه ارزش «قدیم» را بی‌وجود «حدیث» نمیتوان دریافت وبدینگونه ماهیت هیچ قدرتی بی‌ضد آن نمیتواند ارزیابی گردد و هر قدرتی که سنجیده نشود گوئی وجود ندارد . در صورتیکه تنها چیزی که در آفرینش وجود ندارد «عدم» است . بدینسان هر چیز که به حکم قضای الهی حادث شده است دارای مزیتی‌ست . به چشم آنان که فقط ظاهر را میبینند این مزیتها به صورت «راز» دیده میشود . زیرا اینان قادر به

درك علل حقيقی و حكمت هيچ چيز نيستند .

«ای نائلی ماکتابی که در عالم ظاهر برای کودکان نوشته میشود نیستیم ماکتابی هستیم که در آن اسرار علوی الهی مندرج است» .

از این شرح مختصر غـزل نیز میتوان پی به انسجام و پیونـد ابیات آن با یـکدیگر برد . ولی باید در بارهٔ تشبیهات آن بیشتر غور کرد . مثلا جادارد که در بارهٔ ترکیبهای «اطفال هوس» و «لوح‌مکتب» هم بیندیشیم .

*

اینك غزل دیگر :

Marız ki Asa-yi kef-i Musada nihanız
Mar anlama muruz ki tih-i pada nihanız

Görmez bizi ayinede ger aks-dih olsak
Piş-i nazar-ı akl-ı hod-arada nihanız

Güncayişimiz dide-i Mecnundur ancak
Nireng-i cemaliz ruh-i Leylada nihanız

Elmas ise de kâr-ger olmaz bize merhem
Ol dağ-i cununuz ki süveydada nihanız

Musa göremez Tur-u-şecerde bizi billah
Biz şule-i sima-yi Tecellada nihanız

Derdiz ki deva şifte-i sıhhatımızdır
Aşkız ki nihan-hane-i sevdada nihanız

Destinde degal möhreyiz ey çarh-ı müşa'bid
Her lâhzada bin çeşm-i temaşada nihanız

Biz Naili-ya sözde fusun-kâr-i hayaliz
Elfazda peyda dil-i manada nihanız

بیت اول :

Marız ki Asa–yi kef–i Musada nihanız
Mar anlama muruz kı tih_i pada nihanız

مفهوم آن چنین است :

«ما مار پنهان شده در عصای موسی هستیم. نه ، ما، مار نیستیم؛ ما ، موری هستیم که در زیر پا نهانیم» .

معجزهٔ حضرت موسی با سحر سروکار داشت چنانکه آنگاه که سحربازان آن زمان چون طنابهای خود را بر زمین افکندند آن طنابها جان گرفت و به مار مبدل شد . آنگاه موسی عصای خود را بر زمین افکند . عصای موسی مار عظیمی شد و ماران دیگر را در حال فرو بلعید. در بیت نخست شاعر بر این معجزه نظر دارد: ما دارای دوهویت میباشیم . نخست وجود معنوی ما که چون ماری‌ست؛ماری که درعصای موسی نهفته بود . از سوی دیگروجود مادی ضعیف ما که چون موری عاجز در زیر پای رهگذران است .

همانگونه که عصای موسی مارهائی را که محصول جادوگران بودند از میان برداشت ما هم میتوانیم با حرکتی «ماسوی» را یکسر از میان برداریم . در حقیقت میان مار و مور یك حرف اختلاف موجود است لیکن از نظر قدر و قیمت اختلاف فاحشی در میان ایندو دیده میشود . این مار جز مارهای دیگر است ، ماری‌ست زائیدهٔ معجزه لیکن مور همان جانور زبونی‌ست که پایمال میگردد .

*

بیت دوم :

Görmez bizi ayinede ger aks_dih olsak
pis_i nazar ı akl_ı hod arada nihanız

«اکر هم عکس ما بر آئینه بیفتد ما را نتواند دید چه . ما از نطر عقل خود آرا پنهان شده‌ایم» .

«عقلی» که در مقابل آئینه خود را میآراید طبیعتاً جز خود کسی را در آئینه نخواهد دید . زیرا در آئینه عکس خویش را میبیند وجائی برای عکس دیگری نیست . بفرض محال اگر هم در برابر او بنشینیم باز ما را نخواهد دید. «عقل» عامل ادراکی‌ست متعلق به عالم‌موجود. یعنی عالم کثرت و ناتوان از درك مراتب معنوی هستی ما زیرا عقل‌غرق خویشتن است وتنها خودرا میبیند و قدرت ادراك او محصور در دایرهٔ وجود خویشتن است عقل را پایهٔ ارتقا و اعتلا از عالم کثرت نیست .

*

بیت سوم :

Güncayısimiz dide_ı Mecnundur ancak
Nireng_i cemaliz ruh_i Leylada nihanız

مضمون آن چنین است :

«ما درچشم مجنون جای داریم و در آن میگنجیم. افسون‌زیبائی و جمالیم و در رخ لیلی نهان شده‌ایم» .

عقل نمیتوانـد از عالم کثرت خارج شود . آنچه از این عالـم خارج میشود عشق است . در عـرفان عشق و عقل هموارد در برابر یکدیگر قرار دارد. علت اینکه عقل‌عاجز از دیدار ماست این است که ما عاشقیم‌ووقتی‌عاشقیم‌تنهامجنون میتواند ما راببیند زیرا مجنون رمزعشق است . ما افسون زیبائی هستیم که به چشم دیده نمیشود ولی احساس میگردد و در رخسار لیلی پنهانیم .

این بیت معنی بیت پیشین را روشنتر میگرداند . لیلی در پیش چشم ماست. ما او را می‌بینیم . در چهرهٔ او چیزی که مجنون را اسیر

خوبتش میسارد و او جادو میکند پنهان است . این راز تنها به چشم مجنون دیده میشود . بدینگونه ازآنجهت عقل ، ما راکه طلسم نامرئی عشقیم نمیتواند ببیند .

*

بیت چهارم :

Elmas ise de kar_ger olmaz bıze merhem
Ol dağ_i cununuz ki süveydada nihanız

برای اینکه زخمی علاج نپذیرد به مرهمی که بر آن گذاشته میشود گرد الماس میریختهاند . تصور این بود که الماس بهیچوجه از میان نمیرود و سر زخم را باز نگه میدارد . شاعر گفته است : بدینگونه این مرهم الماس‌آلوده بر زخم ما شفائی نخواهد داد . زیرا زخممان زخم عشق (جنون) است و جای آن در اندرون‌قلب ما در نقطه‌ئی هندسی،«سویدا»، است ودر آن سوی‌آخرین وهفتمین مرتبۀادراك(طور) قرار دارد . این زخم زخم عشق است ، عمیق ، نامرئی و شفا ناپذیر . ما خود همان زخمیم . عشق در عرفان رنجی روحانی و مافوق‌الطبیعه است‌که‌آرام نمیگیرد هر دم افزونتر میشود و ما را بـه حقیقت نزدیك میسازد . فضولی (Fuzulî) در این بیت چنین عشقی را قصد میکند :

Ya Rab bela-yi ışk ile kıl aşina benı
Bir dem bela-yi ışkdan itme cüda beni

«خدایا مرا با بلای عشق آشناگردان و دمی جان مرا از این بلا جدا مکن » .

*

بیت پنجم :

Musa göremez Tur_u_şecerde bizi billah
Biz şule_i sima_yı Tecellada nihanız

«موسی نه در طور سینا» و نه در «شجرنار» ما را میتواند ببیند ما در شعلهٔ سیمای تجلی نهان شده‌ایم» .

براستی حضرت موسی حـق را ندید تنها سخن او را بشنید . فریدالدین عطار در این باب چنین میگوید :

محمد دیدن و موسی شنیدن
شنیدن کی بود مانند دیدن

چشمان آدمی در اثر نور شدید خیره میشود و چیزی نمیبیند . پس چگونه میتوان به نور حق نگریست . و آنچه راکه در آن پنهان است دید .

*

بیت ششم :

Derdız ki deva şifte_i sıhhatimizdir
Aşkız ki nihan_hane_i sevdada nihanız

معنی این بیت چنین است :

«ما چنان دردی هستیم کـه دوا شیفتهٔ صحت ماست . ما ، آن عشقیم که در نهانخانهٔ سودا جای گرفته‌ایم»

همچنانکه گذشت، ما ، چنان دردی هستیم که دارو به‌صحت ما شیفته است . دارو که وسیلهٔ سلامت است خود به «درد» ماکه در اینجا عین سلامت است شیفته شده . این درد ، درد عشق است . این درد ، در حقیقت دردی مافوق‌الطبیعه است که برای وصول به حق همهٔ قدرت و ملکات انسانی را بسیج میکند . مقصود دیگر شاعر از « نهفته بودن عشق در نهانخانهٔ عشق»فراغت او از عالم ظاهر وتوجهش به معنی‌ست که همهٔ کائنات را در برمیگیرد . از آنجائی که عشق چیزی‌ست کاملا

روحی و نسیوان به ماهیت آن پی برد . شاعر آن را با کلمات «نهانخانه» وصف کرده است .

*

بیت هفتم :

Destınde degal möhreyiz ey çarh_ı müşa'bid
Her lâhzada bin çesm_i temaşada nihanız

مضمون این بت چنین است :

«ای چرخ حقه باز ما در دست تو به مهره‌ئی دغل میمانیم (مهره در دست شعبده‌بازان وسیلهٔ هنرنمائی بوده) و هر لحظه در هزار چشم تماشا پنهانیم» .

شعبده‌بازی را در نظر بیاورید با هزاران تماشاگر. شعبده‌باز در یك لحظه مهره‌ئی را در مقابل چشم همهٔ تماشاگـران ناپدید میسازد . منظور از این شعبده‌بـاز فلك است . ما هم مهرهٔ دغل و افزار دست فلکیم . همانگونه که مهره در پیش چشم تماشاچیان ناپدید میشود فلك نیز شعبدهٔ خود را در هزاران چشم به هزاران‌گونه جلوه‌گـر میسازد . یکی را چون هزار مینماید یعنی تظاهر وحدت در عالم کثرت ... فلك همان عالم کثرت است .

وجود واحد در این عالم کثرت در هزاران چشم منعکس میشود وبدینگونه بصورت هزاران موجود درمیآید که‌همه ظاهری‌وفریبنده‌اند. شعبده‌بازان مهره را با حرکتی ناپدید میکنند. در آن لحظه همهٔ عکسهای آن اشیا در دیدگان تماشاگران نیز ناپدید میگردد .

*

بیت هشتم :

Biz Naili_ya sozde fusun_kâr_i hayaliz
Elfazda peyda, dil_i manada nihanız

مضمون بیت چنین است :

«ای نائلی ما افسون‌گر خیالیم یعنی درآن واحد هم آشکار وهم پنهانیم . در الفاظ پیدا و در معنی نهان شده‌ایم» .

در این بیت نائلی خویشتن را بسیار نیکو توصیف میکند ، در شعر او الفاظ رهنمون معانی عمیقند . الفاظ هر یک وسیلهٔ نیرنگ و فسونی هستند ؛ در پس‌آنها افقهای بیپایان نهفته ؛ باآنکه در پیش چشم است در دل معنی خویشتن را پنهان کرده است . این خود سحر و جادوست نائلی به نیروی خیال دست به سحرآفرینی میزند .

*

و اینك نمونهٔ آخر :

Bu naks-i bü-l-acebin ol ki gördü ma'nasın
Vera-yi perde-i gaybin eder temaşasın

Ne nakş hikmet-i icadi arifin çıkarır
Derunı perde-i dilden nukuş sevdasın

Bile idi rütbe-i üstadını ederdi felek
Kenar-ı çetrine pervaz ma'i karasın

Olurdı aster etmek kabul-i aksetse
Sipide-i dem-i subhun beyaz dibasın

Fenası havsala-suz-i mezak olur arif
Tasavvur etse bu amed-şüdün mezayasın

Nifak-ı halkı duyar seyr eden bu eşkalin
Lisan-i hàl ile birbirinine müdarasin

O kim fenasını zâhir görür bu meş'alenin
Bu hâk-dan-ı hevesden alır tecellâsın

Hezar reşk-u-hased Nâilî o ârife kim
Çeke bu mezbeleden damen-i temennasın

Misal-i zill-i hayal anlayıp şeb-ı sûıın
Cihanın eyleye endişe ruz-ı ferdasın

*

بیت اول :

Bu nakş-ı bü-l-acebin ol ki gördü ma'nasın
Vera-yi perde-i gaybin eder temaşasın

مفهوم این بیت چنین است .

«هرکسی که معنی این نقش شگفت را در یابد میتواند تماشاگر آنسوی پردهٔ غیب گردد» .

آنانی که پردهٔ غفلت عادت را بــه دست ادراك به یکسو میزنند بدانسوی الفاظ و کـلمات نفوذ میکنند و به دیــدار آنچه نادیدنی‌ست نایل میشوند .

شاعر در این بیت به مهترین نکتهٔ فلسفهٔ وجود اشارد میکند .

مضمون این بیت را از اشارایی که درکلمات «پرده» و «نقش» بهمته است در میبابیم : شاعر متوجه بساط خیمه‌شب‌بازی یا باصطلاح ترکها بازی «قره‌گز» (Karagöz) است . جهان چون سایه‌هائی‌ست که بر پردهٔ خیمه شب‌بازی می‌افتد . هنرمندی که این تصاویر را بــه بازی میگیرد در پشت بساط پنهان است و به چشم تماشاگران غافل نمیآید.

ظاهراً عدهٔ بیشماری در وقوع حوادث سهیمند . اما در حقیقت همهٔ آنان را تنها یك دست به حرکت و امیدارد . برای رسیدن به این حقیقت ، معنی نقش‌کائنات را باید شناخت .

*

بیت دوم :

N? nakş hikmet_i icadı arifin çikarir
Derun_i perde_i dilden nukuş sevdasın

«اگر عـارف ، حکمت ایجاد نقش هستی را دریابد از پردهٔ دل خویش همهٔ نقشهای سودارا خواهد زدود» .

مرد دانا و هشیار بمحض اینکه دریابدکه همهٔآنچه که بر پـردهٔ خلقت نقش شده و دل‌آدمی را میربایدگذرا و سپنجروزی‌ست دیـگر دل بـدان نمیدهد و ارجـی بر آن نمینهد . جالب‌توجه است‌که شاعر تصاویر «نقش و پرده» را در این بیت نیز دنبال میکند .

*

بیت سوم :

Bileydi rülbe iüstadını ederdi felek
Kenar_ı cetrine pervaz ma'i kerasin

نائلی میگوید :

«اگر فلك (عالـم‌کثرت) بر مرتبت رفیع استاد (پروردگـار) خویش‌آگاهی میبافت قماش آبی‌آسمانی را برکنار چتر (یا چادر) او چون حاشیه‌ئی میدوخت» تصویر «قـره‌گز» (خیمه‌شب‌بازی) در زمینهٔ این بیت نیز همچنان به چشم میخورد . بازی «قره‌گز» در بسیاری از جاها در زیر چادر نمایش‌داده میشود. منظور از «استاد» هنرمندی‌ست که عروسکهای بازی «قره‌گز» را به حرکت وا میدارد . اگر این عالم کثرت به‌عظمت خالق‌ومحرك اصلی‌خود واقف میبودهمچنانکه‌گذشت آسمان آبی‌خویش را چون آرایشی برحاشیهٔ این چادر میدوخت.

*

بیت چهارم :

Olurdı aster etmek kabul_i aksetse
Sipide_i dem_i subhun beyaz dibasın

مفهوم آن چنین است :

«اگر دیبای سپیدگون سپیده دم پشت و رومیشد شاید میتوانست بعنوان آستر این چادر به کار رود» .

سپیده‌دم را بر فراز آسمان می‌بینیم. آن را نمیتوان همانگونه که هست آستر چادری کرد که بسوی پائین آویخته است. مقصود شاعر این است که چنان استادی را تنها چنین چادری عظیم درخور است .

*

بیت پنجم :

Fenası havsala-suz-i mezak olur arif
Tasavvur etse bu amed-şüdün mezayasın

«اگر مرد عارف مزایای این همه‌آمد وشد را بتواند تصور کند فنای یکایك موجودات او را غرق لـذتی خواهـد کرد که وصف آن در حوصلهٔ کلمهٔ لذت نمیگنجد» .

نابودی هرچیز وبطور کلی فنا در دنیای ما آدمی را که تماشاگر آمدنها و رفتنهاست دچار یأس و نومیدی میکند . لیکن این حـال در مورد مردم عـادی صادق است. زادن و مردن بالأخـره ورود به صحنهٔ زندگی و خروج از آن به اقتضای چنان حکمت عمیقی‌ست که تصور آن دل مرد عارف را از لذت و شادی سرشار میسازد .

در این بیت اندیشهٔ بازی «قره‌گز» باز ادامه دارد. زیراسایه‌هائی که از پشت پـرده میگـذرند درآنجا نمیمانند . از طـرفی میآیند و از طرفی دیگر میروند . و با خاموش‌شدن چراغی که در پشت پرده قـرار دارد چیزی در میانه نمیماند .

*

بیت ششم :

Nifak-ı halkı duyar seyr eden bu eşkalın
*L*isan-i hal ile birbirinine müdarasın

کسانی که این اشکال را (سایـه‌های انسان‌نمای بازی قـره‌گز را) تماشا میکنند با دیدن رفتار و شنیدن گفتار چرب آنها به‌نفاق موجود در میانشان پی‌میبرنـد . در اینجا «زبـان‌حال» شکل ظاهری و ثـابت شخصیتهای بازی «قره‌گز» است که از نظر اختلاف شکل دست و پا و سر و بـدن از یکدیگر متمایز میگـردند و هر کـدام از اینها نمـایندهٔ خصوصیات فردی اشخاص بـازی‌ست . استاد ازل (یا گردانندهٔ بازی) ماهیت این خصوصیتها را از اول تعیین کرده است بدینمنظور کاغذ یا پوست شتر را به انواع و اقسام بریده و رنگ‌کرده است . این اشکال بر طبق خصوصیات خود و مقتضیات بازی با یکدیگر سخن میرانند و همدیگررا میستایند و به انواع مختلف باهمدیگر روابطی پیدا میکنند. ولی همهٔ اینها برطبق نمایشنامه‌ئی‌ست که قبلا نوشته و حاضر شده‌است و اینك موبمو اجرا میگردد . اینان هیچکدام از خود اختیاری ندارند. در زیر امر و ارادهٔ استادیند کـه سر نخ در دست اوست . آدمی بـا دیدن اینها در میابد کـه دوستی و دشمنیهای مردم این جهان نیز چنین است . همهٔ مهرها و کینها بازیچهٔ دست قضاست؛ وتنهاقدرت است کـه فرمانرواست .

*

بیت هفتم :

O kim fenasını zâhir görür bu meş'alenın
Bu hâk-dan-i hevesden alır tesellâsin

مفهوم این بیت چنین است :

«انسانی که به خاموش شدن این مشعل یعنی چراغی که در پشت

پرده فروزان است می‌اندیشد و میداندکه با خاموشی آن همهٔ اشکال و اشباح و سایه‌ها نیز از میان خواهد رفت در میابدکه این دنیاکه صحنهٔ هوسهای زودگذر میباشد آفریدهٔ خالق ابدی و حاکم و قادر مطلق میباشد پس از فنا احساس اضطرابی نمیکند و با توکل به حق تسلی میجوید» .

در این بیت هم شاعر اندیشهٔ خیمه‌شب‌بازی (قره‌گز) را دنبال میکند . گفتیم اگر روشنائی پشت پرده نباشد چیزی دیده نمیشود لیکن همان نوری که‌همهٔ این موجودات واشکال را روشن میسازد نیزفانی‌ست و روزی خاموش خواهدگشت . آنچه در این میان باقی‌ست استاد ازل (گرداندهٔ بازی) است . پس انسان ، بدینگونه از فانی‌بودن این دنیاکه صحنهٔ هوسهای مادی‌ست متأثر نمیشود و همچنانکه گذشت با توکل به وجود ذات یگانه تسلی میابد .

*

بیت هشتم:

Hezar reşk_ü_hased Nâilî o ârife kim
Çeke bu mezbeleden damen_i temennasın

مفهوم بیت چنین است :

«ای نائلی عارفی که دامن‌آرزو را از این زباله‌دان ناپاك‌برچیده است درخور هزاران غبطه است» .

عارف به فانی‌بودن هوسهای مادی و بی‌پایه معتقد است و دامانش از این زباله‌دان ناپاك برچیده و خود را میرهاند . چنگ در دامن حق می‌اندازد وخویشتن را به عشق او میسپارد .

*

بیت نهم :

Misal_i zill_i hayal anlayip şeb_i sûrın
Cihanin eyleye endişe ruz_ı ferdasın

در این بیت نیز تشبیه بازی «قره‌گز» که در همهٔ ابیات بدان‌تکیه شده آشکار است زیرا بساط این خیمه‌شب‌بازی را در عیدها و عروسیها «شبهای سور» میگسترند . و معمولا شبها بدین بازی میپردازند . استاد بازی نمایش را با این مصرع شروع میکند :

«Perde kurdum, şem'a yaktım gösterem zıll-ı hayal»

(چادر برافراشتم شمع بر افروختم و میخواهم سایه‌های خیالی- ظل خیال - را به بازی وادارم).

مقصود از «ظل خیال» نمایش «قره‌گز» است .

سابق‌براین استادان و گردانندگان این بازی را «خیالی» مینامیدند. مفهوم بیت چنین میشود :

خوش به حال آن عارف که میداند این «شب سور» و نمایش «قره‌گز» چند ساعتی بیش نمیپاید و اندیشهٔ او متوجه فردا (زندگی ابدی) است که به دنبال امشب فرا خواهد رسید .

*

این مختصر شرح اجمالی و بسیار سطحی شش غزل از نائلی بود که معروض افتاد . تنها از رهگذر دقت در دقایق کلام و توجه به معانی کلمات در دوران شاعر و درك فلسفهٔ عمیق زندگی و طرز تفکر است که خواهیم توانست شخصیت‌حقیقی نائلی را به درستی بشناسیم. هرگز نباید از یاد برد که تاریخ ادبیات اینك دانشی به شمار میرود و مانند هر علمی ناگزیر باید در راه آن آهسته و استوارگام برداشت .

اهدایی
دکتر حسین محمدی

«پایان»

NAILI

By:
ALI NIHAT TARLAN

Translated By:
HAMIN NOTGHI

